

عالم الفكر

الشعر والدرامك

المجلد الخامس عشر - العدد الأول - إبريل - مايو - يونيو ٩٨٤

لوحة النمسلاف

•••

صورة الشاعر تريستان تزارا

•••

للمسام الشاعر المثال السوريلي

جان آرب

•••

رسم بارز على الخشب

١٩١٦



General Organization of the Alexandria Library (GUAL)

Bibliotheca Alexandrina

رئيس التحرير: أحمد مشارى العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

عالم الفكر

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الشعر والدراما

- التمهيد
الغربة المكثفة في الشعر العربي
تفسير الفكرة في « كويلاخان »
بداية المسرح الشعري بالغرب
الدراما للشعرية في مصر
عن المسرح الشعري
مسرحية الطولي وكلمة بتر الشكسبير
يقلم مستشار التحرير ٣
الدكتور محمد بندي ١٣
الدكتور جبار عبد الله محمد الحسن ٤١
الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ٦٧
الدكتورة حياة جاسم محمد ٨١
الدكتور لطفي عبد الوهاب ١٠٧
الدكتور أحمد عثمان ١٢٧

شخصيات وآراء

- الموسيقار البني
تسيون وسيدة جزيرة شقلوت
الدكتورة مروة فهمي ١٨٣
الدكتور عبد الوهاب محمد السري ٢٢١

مطالعات

- عاشق الشرق : بيرلوي
الدكتور أحمد عبد الرحمن مصطفى ٢٣٥

من الشرق والغرب

- أبو الفرج الاصلهاني
الدكتور محمد خير شيخ موسى ٢٥٩

حضارات

- شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية
الدكتور عبد العزيز صالح ٢٩٣

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

تمهيد

لا يزال كتاب أرسطو عن صناعة الشعر يحتل مكانة رفيعة كنظرية رائدة في الأدب على الرغم من أن صاحبه قصر بحثه على الأدب اليوناني القديم بل وعلى فروع معينة فقط منه . وليس الكتاب في الحقيقة « المجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته » ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء الفاء المحاضرات أو مزيجاً من الاثنين « كما يقول الأستاذ لاسل آبر كرومي Scelles Abercrombie في كتابه « قواعد النقد الأدبي » الذي نقله الى العربية المرحوم الدكتور محمد عوض محمد منذ ما يقرب من نصف قرن (صفحة ٦٤) .

فلم يكن أرسطو يقصد اذن أن يؤلف كتاباً يقرأه الناس ولذا جاء كتاب « الشعر » أو البويطيقا « وفيه شيء من الاضطراب والحلل ، الذي يتمثل في الخروج أحياناً عن الموضوع ، كما أنه يعاني في بعض المواضع من غموض بعض الأفكار للدرجة أن الفكرة المحورية التي يدور حولها الكتاب تركبت بغير تعريف أو شرح . ومع ذلك فقد وضع الكتاب أساساً متينة للبحث في نظرية الأدب ولا تزال آراؤه حول الشعر والدراما تثير كثيراً من الاهتمام والمناقشة . ومع أنه « يجب أن ينظر اليه كجزء من الثقافة اليونانية » فإن أبركرومي يجب أن ينظر اليه « كبحث لقواعد النقد الأدبي » ، بحيث يمكن تطبيقه على شيكسبير وميتن ، كما يطبق على هوبروس وسفوكليس » (صفحة ٦٧)

الشعر والدراما

وقد عرض أرسطو للشعر وأنواعه في الكتاب ، وقد يبدو تصنيفه للشعر بسيطاً ، ولكنه تصنيف عملي الى حد كبير فهو يرى أن الشعر ابتداءً في نوعين اثنين ، كما أن البواعث التي تدعو اليه هي بطبيعتها تذهب في اتجاهين

الثنين ، فالشعر يبدأ إما كشعر حماسي أو هجائي ؟ ومن الحماسي أي شعر الملاحم - تنشأ المأساة ؟ ومن الهجائي تنشأ المهزلة - ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المآسي ، والهجاء أقدم من شعر المهازيل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساة والمهزلة تختلفان طورا أرقى من أطوار الشعر » (صفحة ٦٨) . وقد يؤخذ على هذا التقسيم أن الحدود الفاصلة بين أنواع الشعر لا تكون شديدة الوضوح في كل الأحوال . وأنه ليست كل المآسي بالضرورة من الشعر . ولكن المهم من وجهة نظرنا هنا هو أنه في مجاولته بين أنواع الشعر المختلفة ، كان يعطي أهمية بالغة لوظائف كل نوع من هذه الأنواع . فقد كان يرى أنه لابد من أن تكون للشعر وظيفته باعتباره نشاطا بشريا ، كما أن النقاد لا يزالون يختلفون حول المراد من قوله أن الشعر هو ضرب من « التقليد » أو المحاكاة ، ومثله في ذلك مثل كل الفنون الأخرى حسب التصور اليوناني القديم ، وأن قيمة الشيء الناتج من الصنع والفن إنما هي في قدرته على التقليد ، وأن كان هذا « التقليد » لا يعني بالضرورة أنه يعكس صورة الطبيعة بكل دقة .

فقد يقال مثلا أن الشخصيات في « الشعر المسرحي » تبدو مطابقة لما في الحياة ولكن ذلك لا يعني أبدا أننا سوف نجد في الحياة الواقعية أمثالا هؤلاء الأشخاص الذين يصعب بهم ويأقوالمهم كما تبدو على المسرح . فالمطلون لا يقلدون الطبيعة بكل ما فيها من تفاصيل تقليدا أعمى . وهذا يصنع على كل الفنون بما في ذلك الموسيقى والرقص ، وإن كانت أداة التقليد تختلف من فن لآخر . فعادة التقليد في الشعر هي اللغة ، وإن لم يكن كل الكلام الموزون شعرا بالضرورة ، بينما للموسيقى والرقص والفنون الأخرى أدواتها الخاصة التي تستخدمها في « التقليد » أو على الأصح « التعبير » . فالشعر إذن لا يقلد الطبيعة تقليدا أعمى وإنما هو يقلد ما يتصوره الخيال أو يتمثله . فالتقليد الأعمى لا يعطي شعرا بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يقدم الشعر بناء جديدا ومتخيلا للطبيعة ، وإن كان هذا البناء المتخيل يضم عناصر مستمدة من الطبيعة بالفعل .

وما يقوله أرسطو عن الشعر يمتد بالضرورة إلى الدراما . فأرسطو يواصل تقسيمه الشعر إلى قصصي ومسرحي أو تمثيلي ، وذلك فضلا عن الشعر الغنائي . وهذا معناه أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه اختلاف في (الطريقة) والعكس « فاشعر تراجيدي مثل سفر كليس يشابه هو ميريوس من حيث كتابته للشعر الجدي (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرسطوفان من حيث أن كلا منهما كاتب مسرحي ، (وهنا تشابه في الطريقة) (صفحة ٩٨) . وقد يضع أرسطو شروطا معينة يفرق على أساسها بين شعر الملاحم والشعر التمثيلي ، كما عرف في الثقافة اليونانية القديمة ، وهي فروق تتعلق بطول كل من الملحمة والتمثيلية إلى جانب بعض الفوارق الأخرى . وكان من الطريف أن يذهب إلى أن التمثيلية تتم أحداثها في أربع وعشرين ساعة (بقدر الامكان) وهو شرط لا يتوفر في الملحمة . وحتى يتحقق هذا الشرط وضع أرسطو فكرته عن (الوحدات) الثلاث وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفكرة . وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت هناك الحفوة أو فريق الممشدين (الكورس) التي تعتبر من أهم عناصر التراجيديا عند الإغريق . إذ لم يكن دور الحفوة هو مجرد التعليق على الأحداث وإنما كان دورها بالإضافة إلى ذلك هو إثارة الفرصة لأن تكون ثغرات الانشاد وسيلة أو أداة لتغيير الزمان والمكان أن أراد المؤلف الدرامي ذلك (١) ، والطريف أيضا أن مقاله أرسطو عن هذه (الوحدات) الثلاث أصبح بمثابة القاعدة أو القانون منذ عهد النهضة في أوروبا ، وإن كان هناك من النقاد من يرون أن الكثيرين لم يحسنوا فهم ما كان كان يتصوره أرسطو من ذلك .

ولن ندخل في تفاصيل هذا الموضوع أكثر من ذلك ، وإن كان يحسن بنا أن نقدم تعريف أرسطو للمأساة كما يلخصه أيركرومي بطريقته السهلة المسورة .

فالمأساة عند أرسطوي هي :

- (١) تقليد لعمل جدي كامل بنفسه له شيء من الخطر والأهمية .
- (٢) في كلام مجتمع بدرجة تتفق مع أهمية كل جزء من المأساة ،
- (٣) في صيغة مسرحية ، لا في صورة قصصية ،
- (٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة والخوف أن تحدث كاتارسيس Catharsis لطائفتين العاطفتين . (صفحة ١٠٧)

وهذا التعريف - كما يظهر بالطريقة التي لخصه بها الأستاذ أبركروبي - يبين لنا الغرض من المأساة (وهو الشيء الذي يراد تقليده) ، وبواسطة ذلك (أي الشيء الذي يتم به التقليد) ، وكيفية التقليد أو الصورة التي يكون عليها ، فضلا عن الوظيفة التي تؤديها المأساة ، والتي أطلق عليها أرسطو كلمة كاتارسيس ، وهي كلمة تعني أشياء كثيرة منها (التطهير) . والمهم هنا هو أن (الأمر) الذي تقوم المأساة بتقليده هو سلسلة من الأحداث كما تتجسد في حياة المجتمع وإرادته ، سواء أكان هذا المجتمع هو جماعة من الناس ، أو المجتمع المحلي الصغير المحلود ، أو المجتمع الكبير ، لو أمكن لنا أن نستخدم هنا المصطلحات الحديثة التي تسود في الكتابات السوسيولوجية والانثروبولوجية .



وليس المقصود من هذا الكلام هنا أن نقول أن المأساة هي الدراما ، وإن كان مقال أرسطو عن المأساة يصدق بالضرورة على الدراما ، باعتباره أن مجال الدراما أوسع وأشمل . والكلمة الاغريقية نفسها تتضمن معنى الأداء - شعرا أو نثرا - على المسرح بشرط أن يستعين (الممثلون) أثناء الالقاء الذي يتخذ شكل الحوار ببعض المؤثرات المساعدة التي تتمثل في الاشارات والاماءات والحركات الجسمية ، فضلا عن الملابس والمناظر والموسيقى وما إلى ذلك . ومع أن (النص) يعتبر عنصرا جوهريا في الدراما ، فإن من الخطأ - على مايقول الأستاذ إيفور إيفانز - أن نعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب ، لأن الأدب فن يعتمد على اللغة والكلمات لحسب ، بينما الدراما فن مركب متعدد الجوانب يعتمد الى جانب اللغة على المؤثرات الجمالية المرئية (حركات الممثلين والمناظر) والصوتية (الموسيقى) ، علاوة على المواهب والقدرات التنظيمية الخاصة التي تتمتع بها المخرج في حالة اخراج العمل الدرامي على المسرح . ومن هنا كنا نجد أن الدور الذي يلعبه العنصر الأدبي متمثلا في الكلمات في الدراما يختلف من عمل درامي الى عمل آخر . ففي بعض الأعمال الدرامية مثلا نجد أن حركات الممثلين يكون لها الأولوية والغلبة وتعطى أكبر قدر من الاهتمام بينما تحتل الكلمات مكانة ثانوية أو حتى مكانة ضئيلة للغاية . وفي مثل هذه الحالات تكون الدراما أقرب شيء الى الباليه ، لأن الحركات والاماءات تؤدي الدور الذي تقوم به الكلمات في مسرحيات أخرى وهكذا . وعلى أي حال ، فإن من الصعب أن نتصور أن يكون العمل الدرامي الشعري قصيدة واحدة طويلة ، أو حتى عددا من القصائد المتتالية التي يقنع الممثلون بترديدها وانشادها أو قائلها واحدة بعد الأخرى ، دون أن يكون لتمثيل دور واضح وفعل في ذلك الأداء (٢) .

من ناحية أخرى فإن العمل الدرامي تحكمه عدة عوامل لا ينضج لها أي نوع اخر من التأليف

الأديب . فالشاعر أو الروائي مثلا يستطيع أن يستمر في الكتابة طالما كان لديه ما يحتاج اليه من الأقلام والأخبار والأوراق ، على مايقول الأستاذ إيفانز (صفحة ٧٦) وذلك بعكس الحال في التأليف الدرامي الذي يأخذ في الاعتبار قدرات الممثلين وامكانيات المسرح وقابليات الجمهور . وصحيح أن بعض المؤلفين الدراميين كانوا يكتبون أعمالهم الدرامية دون أن يفكروا في المسرح أو أن يأخذوه في الاعتبار ، ولكن هذا (المسرح العقلي) - ان صحت هذه التسمية - يختلف اختلافا جذريا عن المسرح الحقيقي المجسد بكل ما يحيط به من مشكلات فيزيقية ومادية . وربما كان هذا هو الذي جعل رجلا مثل الأستاذ دوسن يقول لا ان الأدب الدرامى يتطلب استجابة ليس من العقل وحده بل من الجسد جميعا ، بحيث أن في الأداء التمثيلي وحده . . يتحقق العمل بأكمله (٣)

وواضح من ذلك أن مصطلح « الأدب الدرامي » يتضمن شيئا من التناقض . فكلمة (أدب) تشير في الأصل الى ما هو مكتوب بينما كلمة (دراما) تشير بالأحرى الى ما يؤدى أو ربما يمارس ، أي ما يتم تمثيله وتشخيصه . وهذا التناقض يثير أمام الباحث في الأدب الدرامي كثيرا من المشكلات كما يطرح في الوقت ذاته عددا من الموضوعات الطريفة التي تستحق العناية والدرس . وهي مشكلات ناتجة عن عملية المزاوجة بين هذين العنصرين المتمايزين : عنصر الكتابة / القراءة ، وعنصر التمثيل / المشاهدة . ومع أن قراءة النص الدرامي الجيد ، تبعث في النفس درجة عالية من المتعة المستمدة من جمال الأسلوب في حالة الدراما الشعرية ، ومن جودة الشعر واتقانه ومراعاته لقواعد الوزن وما إليها في حالة الدراما الشعرية ، فإن مشاهدة هذا العمل الدرامي نفسه يؤديه ممثلون بارعون على المسرح يتقنون اظهار معاني الحوار الشعري أو ألقاء الشعر واتشاده مع ما يصاحب ذلك من مناظر وملابس وحركات وإيماءات ، كل هذا خلق بأن يجعل وقع ذلك العمل الدرامي أبلغ وأعمق في النفس وأشد تأثيرا من مجرد قراءته . وهذا معناه أن دراسة الدراما تتطلب من الباحث أن يتم ببقية العناصر الأخرى غير الكلمات التي صيغ منها النص حتى يمكن رؤية وتقدير علاقة النص الدرامي بهذا (الكل) ، مما يساعد على الوصول الى فهم أعمق وأكثر دقة . وإذا كان هناك من يصف الدراما بأنها نوع من النشاط (غير الحقيقي) أو « غير الواقعي » فإن هذا النشاط نفسه يستطيع أن ينقل جمهور المشاهدين أو المتفرجين الى ما وراء الواقع المباشر الذي يعيشون فيه . وهذا يتوقف ليس فقط على نوع النص الدرامي والأسلوب الذي كتب به النص ، ولا على درجة اجادة التمثيل ، وإنما يتوقف أيضا على توقعات الجمهور ذاته ، وعلى مدى التجانس بين كل ألعناصر التي تؤلف العمل الدرامي ككل ، ومدى التعاون بينها ، بحيث يتحقق الاستمتاع بتلك التجربة الدرامية ، وبحيث يتدمج المشاهد مع العمل ويكاد يصلق مايراه أثناء التمثيل .

وهذه هي قمة الأنجاز الذي يمكن أن تحققة الأعمال الدرامية العظيمة . واستخدام الشعر في الدراما خلق على أية حال بأن يحقق قدرا أكبر من الشعور بالتمتع والاندماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها . ولقد كانت الدراما الشعائرية والطوقسية عند الأغريق تكتب شعرا . والمظنون أن الممثلين كانوا يلقون تلك الأشعار مع شيء من الترنيم والتنظيم ويطريقة تجمع بين الكلام والغناء . والظاهر أن الدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند والصين واليابان) كانت دراما (أوبرالية) الى حد كبير ، بمعنى أن الحوار كان يتم بطريقة غنائية ترنيمية ويصاحبها الموسيقى . فكان الشعر والاقاء المنظم ، كانا يهدفان إذن الى الارتقاء بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية على ما تقول دائرة المعارف البريطانية (مادة الأدب الدرامي) . وهذا يصلق على استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطى ، وكذلك في تراجيديات عصر النهضة الانجليزية والتراجيديات « الكلاسيكية الجديدة » التي كانت تنتم بتمجيد البطولة في فرنسا

(٣) س . جيلير دوسن : « الدراما والدرامي » : موسوعة المصطلح الثقافي ، العدد ١١ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لوزة) ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ١٩٨١ صفحة

والقرن السابع عشر والتي تتمثل بوجه خاص في أعمال كورني Corneille وراسين Racine وكذلك في الأشعار الرومانسية الغنائية عند جوتيه وشيلر . وبما لم دلالة هنا أن الأعمال الدرامية التي كانت تكتب نثرا كانت في وقت من الأوقات قليلة العدد للغاية وكانت ترتبط في الأغلب بالمسرح الكوميدي ، ولم ينتشر استخدام النثر بطريقة مماثلة للواقع الحقيقي في الدراما إلا منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وثمة أخيرا عامل هام وإن كان قليلا مايلقى ما يستحقه من عناية الباحثين رغم أهميته في بناء المسرحية أو البناء الدرامي ، لأنه يساعد مساعدا فعالة في إبراز « التجربة الدرامية » ونعني به الظروف والأوضاع التي سوف يتم فيها تقديم العمل الدرامي والمدة التي سوف تستغرقها المسرحية ، والتي يعتقد أن جمهور المتفرجين يستطيع أن يتحملها بحيث يتدمج اندماجا تاما مع المسرحية ، وبحيث تستحوذ على انتباهه فيستقر في مكانه طيلة الوقت بغير ملل أو سحر . ويذكر لنا بير آجييه توشار في خاتمة كتابه عن « المسرح وخلق البشر » الذي نقلته إلى العربية الدكتورة سامية أحمد أسعد قصة طريقة تبين لنا مغزى ذلك العنصر بالنسبة للمشغلين بالمسرح ، سواء في مجال التأليف الدرامي أو في مجال « الفعل » أو « الأداء » أي التمثيل . يقول توشار :

« ذهبت ذات مساء لزيارة جان كوكتو في مسرح هيبوتو ، أثناء عرض (النسر ذو الرأسين) فقادني إلى عمر نقضي أبوابه إلى الصلاة ، ودعاني إلى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة تمكنني من أن أرى دون أن أرى . كان الصمت شاملا ، مقدسا . كانت كل الوجوه متطلعة إلى الممثلين في تعبير واحد ينم عن الاهتمام الواله والعاطف العميق . وقال لي كوكتو : « النظر إليهم وهم في هذه الحالة أكبر فرحة أحس بها في المسرح » . وكان الشاعر المعجوز يحس إحساسا خاصا بسحر العرض المدهش الذي يجعل أناسا مجهولين اجتماعيا بالصدفة يتمكنون من الأحاسيس بمشاركة شخصيات وهمية إلى درجة التنفس على إيقاع أنفاسها ، والأحاساس بأفراحها وآلامها في نفس اللحظة وينفس القوة » . (صفحة ١٧٣)
(٤) ثم يردف ذلك بقوله :

« ذكرني هذا اللقاء غريب اعترفت به بمثلة ألمانية تحدث بوثه عنها في « ويلهلم مايستر » . تحدثت هي أيضا عن المتعة التي تجدها في الاتصال بجمهور أصبح على رأي واحد . جمهور ظنت أنه يمكن أن نرى فيه صورة الشعب الألماني كله : « كنت أخطب هذه الأمة . الأمة الألمانية . تأثرت بهذا الجمهور كما تأثرت ، وشاركت مشاركة تامة ، وخلت أنني أشعر بالانسجام التام ، وأرى أمامي في كل لحظة ، أفضل عناصر الأمة وأسماها » (صفحتا ١٧٣ - ١٧٤) .



على الرغم من كل مايقال عن تنوع واختلاف وتباين الدراما والمسرحيات في الشكل والبناء والمحتوى والهدف والإخراج فإن كل أنواع الخلق والإبداع الدرامي لا يمكن أن تنشأ من فراغ وإنما هي تصدر بالضرورة عن عوامل وأوضاع اجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذي أفرزها وبنيت عنه ، والذي تتوجه إليه بالحطاب ، على الأقل في أول الزمر . وعلى ذلك فإن أي دراسة علمية للدراما ووظيفة العمل الدرامي لابد من أن تتم في ضوء الخلفية الاجتماعية والثقافية العامة التي ارتبطت بظهورها وأدائها . وصحيح أن العمل الدرامي يعكس ، أو على الأقل يتأثر ، بالوضع الاجتماعي

والثقافي الخاص بالمؤلف الدرامي وعقليته وثقافته وموقفه الأيديولوجي، كما أنه يعكس نظريته الخاصة إلى الفن الذي يكتبه وتصوره للهدف الذي يرمي إليه، وصحيح أيضا أن الأسلوب الذي تعالج به المشكلات الدرامية يتأثر إلى حد كبير بالتقاليد المرعية في ذلك المجتمع حول أسلوب التأليف والكتابة وبنظرة المجتمع ككل إلى المسرح، وبنظريات النقد الدرامي، وبنوعية الجمهور الذي يتوقع المؤلف أن يقبل على مشاهدة عمله والذي يوجه إليه (المخاطب) من خلال ذلك العمل، وكذلك مدى تجانس الجمهور أو تباین ثقافته ومستوى هذه الثقافة، إلا أن العمل الدرامي يتأثر إلى جانب كل هذه العوامل بمؤثرات أخرى، تتعلق ببناء المجتمع والثقافة ككل، والتي تشمل الظروف الأيكولوجية والاقتصادية والسياسية التي تنمكس بشكل أو بآخر في ذلك العمل، وهذه كلها أمور تدخل في مجال اهتمام علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا بغير شك، لأنها تتعلق باعتبار المسرح «مجتمعا» له خصائصه ومقوماته المميزة. ولقد أجريت بعض البحوث والدراسات حول هذا الموضوع ونال أصحابها الدرجات العلمية من عدد من الجامعات العربية على تلك البحوث، ولكن نتائج الدراسات نفسها لم تنشر في الأغلب حتى الآن مع أنها خلية بأن تلقى كثيرا من الأضواء على «مجتمع» المسرح من ناحية والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الإبداع الدرامي من الناحية الأخرى.

وعلى الرغم من أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل، فإن كل مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أعماله الدرامية بشكل أو بآخر، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدم هذه المجتمعات أو تأخرها وعن المكان الذي تشغله في سلم التطور الحضاري. والرأي السائد هو أن النشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كل المجتمعات القديمة المعروفة، ويستوى في ذلك البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة، أو الأعمال الدرامية الأكثر نضجا وتطورا في الهند والصين واليابان، أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال إيسخيلوس ذات الطابع الديني الواضح. بل إن ذلك يصدق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصططح على تسميتها بالجماعات (البداية) في إفريقيا أو استراليا وبين الهنود الحمر. ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر في مشاركة أربابها مشاعرهم وقدراتها المختلفة، بصرف النظر عما إذا كانت الرغبة ناجمة من شعور الناس بالعجز إزاء تلك الآلهة وإزاء القوى الأعجازية، وبالتالي رغبتهم في التزلف إليها، أو شعورهم بالقوة، وبالتالي الرغبة في إخضاع تلك القوى الغيبية وتسخيرها لما فيه صالحهم الخاص. وهذا مجال واسع للحديث والبحث، وقد اختلف فيه علماء الأنثروبولوجيا اختلافا كبيرا. ولكن الملاحظ على العموم أن كثيرا من الممارسات الدينية السحرية في المجتمع البدائي كان له طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة، أو بين قوى البشر وقوى الطبيعة، أو بين قوى البشر وبقية الكائنات. والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في إفريقيا لاستئصال المطر أو الاستسقاء، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات قبل الحروب للصيد والغنص، أمثلة جيدة لذلك كله^(٥). ومن هنا كان الرأي الذي يعتنقه الكثيرون، بما في ذلك علماء الأنثروبولوجيا الذين اهتموا بهذا الموضوع. من أن الحوار الدرامي نشأ من اختلاف طبائع الآلهة وتعارضها، والرغبة في التعبير عن هذا الاختلاف الذي يكشف عن الصراع. ومن الطبيعي أن تكون البداية الأولى المبكرة للحوار الدرامي الذي يعبر عن ذلك الصراع على درجة كبيرة من البساطة والعجاجة، وأن يأخذ في أول الأمر شكل القصائد والأناشيد البسيطة. وهذا هو مانجده في بعض النصوص المصرية القديمة التي ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والتي ربما كان أهمها على الإطلاق تلك النصوص أو القصائد التي تدور حول

(٥) يمكن للدارس في أن يرجع إلى ما ذكرته من البين والسحر في كتابها: «البناء الاجتماعي»، الجزء الثاني من الإنسان: أيقونة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة - الاسكندرية ١٩٧٩، صفحات ٥٦٨ - ٥٦١.

أسطورة أوزيريس والصراع بينه وبين أخيه ست ومصرع أوزيريس وقيام إيزيس بالبحث عن أجزاء جسده والمعاناة التي لقيتها أثناء ذلك ويبحث حورس . وهذه أسطورة مشهورة ومعروفة وتناولها بالدراسة والبحث والتحليل والتفسير كثير من علماء الآثار والتاريخ والأنثروبولوجيا والفولكلور بل وعلماء النفس التحليليون . ولكنها وجدت لها تعبيراً درامياً في شكل نص مسرحي به بعض الخروج والابتعاد عن حرفة الأسطورة حتى يبرز الصراع الدرامي بين شخصياتها . وقد سجل دريتون *Drifton* النص في كتابه عن « المسرح المصري القديم » الذي نقله إلى العربية الدكتور ثروت عكاشة كما أورد بهير آجي توشار في كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي سبق الإشارة إليه ، ثم يعلق على النص قائلاً : « لاشك أننا نجد في هذا النص الجميل أول تعبير درامي معروف عن قلق يليه فرح . ويتعلق الأمر طبعاً بسلسلة من المونولوجات والابتهالات والطلبات والأناشيد أكثر مما يتعلق بحوار درامي حق ، ولكن هذا يطابق مانعوه عن الأشكال البدائية للغة السنسكريتية ، أو حتى أول نصوص مسرحنا الديني . » (صفحة ٩ من الترجمة العربية بقلم د . سامية أحمد أسعد)



وقد ظهرت أولى المسرحيات المكتوبة في بلاد الاغريق في القرن السادس قبل الميلاد ، وتتمثل في أعمال *Thespis* والأغلب أن عناصر الدراما الأخرى مثل الحركات والانهاءات والإشارات الجسمية والرقص والملابس وما إليها ، كانت أسبق على إدخال الحوار ، بحيث أنه في كثير من الأحيان كان الكلام مجرد عامل مساعد لتوضيح تلك العناصر ، وذلك قبل أن يصل فن الدراما و (التأليف) الدرامي إلى اجادة التعبير اللغوي الذي بلغ ذروة الاتقان في الدراما الشعرية . وعلى أي حال فانه يمكن القول أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة لم تظهر الا حين بدأت الكتابة المسرحية تمارس بعض السيطرة والتحكم في التجربة الدرامية مما أدى إلى تحديد معالم وعناصر المسرحية ، وأى مناقشة جادة للأدب الدرامي قبل هذه المرحلة ، سوف يكون قليل الجدوى ، على ماتقول دائرة المعارف البريطانية ، وعلى ذلك فان مناقشة الممارسات والطقوس السحرية والدينية في المجتمعات (البدائية) والأعمال ذات الطابع الدرامي في المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة حيث كانت الدراما في بداياتها الأولى لن تعطينا حسب هذا الرأي - فكرة صحيحة ودقيقة عن (الدراما) بالمعنى الاصطلاحي المتفق عليه وقد يكون في هذه النظرة شيء من الصحة ولكنها تحمل في الوقت ذاته غير قليل من المبالغة والتطرف . ذلك أن الحضارات الشرقية القديمة ، وبالأدات حضارات الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان ، كانت تضم كثيراً من ملامح الأداء الدرامي الذي لا يمكن اغفاله ، والذي يعطينا على أية حال صورة عن التصور الدرامي تختلف في بعض ملامحها عما نجده في الغرب . وقد ظلت هذه الملامح حية وقائمة إلى أن اتصلت هذه الشعوب بالثقافة الأوروبية وعرفت الدراما الغربية وتأثرت بها .

ولقد ضاعت أصول الدراما الشرقية بفعل الزمن . وساعد على ذلك عدم الاهتمام بالتسجيل التاريخي أو الاحتفاظ بأسماه أصحاب تلك الأعمال الدرامية وانجازاتهم الفردية ، على ما هو عليه الحال في الغرب . ومع ذلك فانه يمكن التعرف على الموضوعات الرئيسية ذاتها ، التي كانت تدور حولها هذه الأعمال الدرامية وكذلك خصائص الأساليب التي كانت تتميز بها ، خاصة وإن كل هذه الأعمال تصنف بدرجة عالية من التجانس ، أو أنها على الأصح لاكتشف عن كل ذلك الاختلاف والتباين الذي نجده في الدراما الغربية . فالثقافة الشرقية بوجه عام ثقافة عاقلة كما أن مجتمعات الشرق الأقصى القديم كانت تتمسك بالتراث وتلتزم إلى حد كبير بتقليده وعماكاته في إبداعها الدرامي كما كانت تحرص على إحيائه وتمثيله . وربما كان أهم ما يميز هذا المسرح الشرقي الكلاسيكي هو امتزاج كثير من عناصر الفن معاً من رقص

وحركات إيمائية وغناء الى جانب الكلام وسرد الحكاية وإنشاد الشعر ، بحيث أن الأمر يبدو في نظر الرجل الأوربي مثلاً أقرب إلى أن يكون مزيجاً في البالية والأوبرا . فالنص الدرامي لم يكن يلعب في تلك الأعمال إلا دوراً ثانوياً بحسب . كذلك الدراما الشرقية عن تصورات مختلفة فيما يتعلق بوحدة الزمان ووحدة المكان ، لو استخدما المصطلح الأرسطي . فقد كانت تلك الأعمال الدرامية تتميز بقدرة عجيبة على الانتقالات الفجائية في المكان بل وأيضا في الزمان بحيث كانت الأحداث تتم عبر حقبات تاريخية طويلة وبدون مراعاة للتسلسل الزمني الحقيقي أو الواقعي . ولكن الطابع الديني والأخلاقي ظل يهيغ الدراما الشرقية حتى وهي تقدم القصص والأساطير الشعبية . وقد ظل العنصر الأخلاقي مسيطرا على الدراما الشرقية الأصلية إلى أن اتصلت بالدراما الغربية الحديثة .

الأمر يختلف عن ذلك إلى حد كبير بالنسبة للدراما الغربية . فمع أن بداياتها كما تتمثل في التراجيديات الاغريقية - كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية والصراع بين الربيع والشتاء (٦) ، فإن الدراما الاغريقية الطقوسية كانت تكتب وتسجل تبعا للقصص والأساطير والأبطال الاغريق في كل عيد أو احتفال ، بحيث أن العمل الدرامي كان يعرض إلى جانب الممارسات الطقوسية تقوياً وتأويلاً وتفسيراً جديداً لمعنى الأسطورة . وهذا التفسير للأسطورة هو الذي كان يتولاه أفراد الجوقة أو الكورس أو فريق المنشدين .

ولقد ذكرنا من قبل أن الجوقة كانت تلعب دوراً بارزاً في التراجيديات الاغريقية ، وأن عملها لم يكن قاصراً في حقيقة الامر على التعليق على الأحداث أو على (الفعل) - أي التمثيل - وإنما كان يتعدى ذلك إلى توجيه الفكر والوجدان الديني والشعور الأخلاقي عند جمهور المتفرجين طيلة العرض . بل أنه يمكن القول انه في مسرحيات إيسخولوس وسوفوكليس كانت الجوقة هي المسرحية . ولكن لم يلبث هذا الطقوسي أن زال واختفى في المسرح الروماني . وهذا واضح في مسرحيات سينيكا التي يبدو أنها تكتب للقرائة أكثر منها للتمثيل ، مع أنها ظلت تدور حول موضوعات مستمدة من الثقافة الاغريقية (٧) .



ولم يكن هدفنا بطبيعة الحال أن نتبع نشأة الدراما وتطورها ، ومع ذلك فإننا لاثمك إلا أن ننظر بسرعة إلى الدراما وبالذات الدراما الشعرية في العالم العربي والظروف التي صاحبت نشأتها والموضوعات التي تعالجها المسرحيات الشعرية ، كما تتمثل في أعمال كبار الدراميين العرب الذين تركوا بصماتهم واضجة على الشعر التمثيلي .

(٦) يقول الدكتور أحمد عثمان في كتابه القديم عن الشعر الاغريقي ، تراثا اساليا وعالميا : ان الاغريق وحدهم - مع بين كل الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما في اكمل صورها ، والله لما كان هناك من المدارس من يعتقد ان الشعوب الاخرى القديمة عرفت المسرح والدراما ، فإن ما عرفه لم يكن يعدو في الحقيقة ان يكون بدورا درامية صالحة للاستحسان والتطوير (صفحة ١٨١) . ولكنه مع ذلك يعترف ان كل الحضارات القديمة بلير استثناء كان لديها ، ولواء الدراما ، وان لم تطور هذه التواء وصيغ لمرأ . وعرفه الفراء الاغريق بالدراما دون سائر الشعوب القديمة أي و ان العلية الاغريقية منذ بدأت تتجلى عبر اطوار حداثهم عقلية درامية بالدرجة الاولى . وهذا يعني ان بدور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم وروايتهم للالقاء . وهذا ما ظهر واضحا في اساطيرهم ولاحهم التعليمية والفنية ، بحيث يمكن القول بان الشعر الدرامي جاء تكيفا مركزا لكل ما سبق ان اتجزى في هذه المجالات جميعا . (احمد عثمان الشعر الاغريقي تراثا اساليا وعالميا سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت مايو ١٩٨٤ ، صفحة ١٨١) .

(٧) راجع للقدمة التي كتبها الدكتور احمد عثمان لفرجه لمسرحية سينيكا : د هرقل فون جابل أوتيا - سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٣٨ ، وزارة الاعلام ، الكويت . مارس ١٩٨١

وعلى الرغم من أن رائد المسرح العربي مارون نقاش أدخل الشعر في بعض مسرحياته كما كان أحمد أبو خليل القباني - وهو أيضاً من الرواد الأوائل - يستعين بالموسيقى والأشاد والرقص ربما لتغطية ضعف البناء المسرحي في مسرحياته كما يقول الدكتور على الراعي في كتابه المرجع : « المسرح في الوطن العربي »^(٨) فإن البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية كانت هي مسرحيات أحمد شوقي . ومع ذلك فإن شوقي كان في مسرحياته ، باستثناء مسرحية الست هدى ، « شاعراً غنائياً أكثر منه شاعراً درامياً ، لأن هذه المسرحية هي الوحيدة التي تصور « صراعاً واضحاً » بين مجتمعين هما مجتمع النساء ومجتمع الرجال .»

وقد أظهر شوقي في ذلك « براعة درامية واضحة » إلا أن « مهمة » اكتشاف الشعر الدرامي ، والكتابة به كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي . وقد وقع عبء قيام الدراما الشعرية على أیه حال على الجيل التالي الذي يضم شعراء دراميين من أمثال عبد الرحمن الشوقوي الذي نجح في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري وهي الشعر الدرامي ، وهو شعر يحل محل الحوار الثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار ، من رسم شخصيات إلى تطويرها ، إلى خلق مواقف ، إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية مملدة أو غير مملدة (في المسرحيات المفتوحة) إلى حل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية (صفحة ١٦٨) .

وذلك بالإضافة إلى المزايا والخصائص الأخرى التي يتميز بها الشعر والتي تزيد من تأثيره وفاعليته في النفس مثل موسيقى الوزن والعاطفة الجياشة التي يحملها الشعر دون النثر ، والتي ترتفع بالموضوع كله إلى آفاق أوسع وأبعد وأسمى من الواقع المعاش . وكل هذه خصائص تجعل الشعر الدرامي أصح من النثر في معالجة موضوعات البطولة والتراث . وهذا ما فعله الشوقوي . رغم هذا كله فإن على الراعي يلذهب إلى أن « الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري تم على أيدي صلاح عبد الصبور الذي أفلح في بعض مسرحياته على الأقل في أن يمزج عناصر من المسرح العفوي والمسرح الفرعوني على الخصوص » مع جو (الحكاية الشعبية) ويضفي على ذلك كله طابع الأمثلة الأخلاقية « فضلاً عن ثراء - وغنى المعاني والأخيلة والقدرة على استخدام الشعر في رسم « الشخصيات رسماً واضحاً متميزاً » .

ويكفي هذا لأن المجال هنا ليس مجال تتبع كل الجهود التي قام بها كتابنا الدراميون لأدخال الدراما الشعرية ، وإن كانت هناك محاولات كثيرة في العالم العربي بتفاوت نصيبها من النجاح تفاوتاً كبيراً . ولكنها كلها محاولات حديثة جداً إذا قورنت بالدراما في الغرب .



في مقاله القصير الممتع عن « الدراما » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » يقول فولوبير باورز^(٩) « لقد اندثرت الدراما اليونانية القديمة ، إذ ماتت اللغة وانفتحت أناشيد الجوقة (الكورس) وضاعت الموسيقى كما نسيت تماماً حركات الرقص . ومع ذلك فلا تزال النصوص الدرامية الباقية قادرة - حين تقدم على خشبة المسرح - على أن تحكي

(٨) على الراعي : للمسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكتاب رقم ٢٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يناير ١٩٨٠ (صفحة ٥٦ .
Fashion Bowers, "Drama" In International

Encyclopaedia of the Social Sciences. Vol. 2, Macmillan, Free press, p. 256.

(٩)

قصة الآخرين وماضيهم الذي يسمو ويعلو على الزمن . فهي تصني كثيراً من الأنظار على التماثيل الرخامية الباردة ، وتحيل الأطلال الى أماكن تزخر بالمعنى والحركة وتموج بالبشر الأحياء رغم أنهم أموات . ان فاعلية المسرح وشرعيته تكمن في قدرته على أن يتخطى مسافات الزمان والمكان ويعبر الفواصل التي تقوم حاجزاً بين عقول وأفهام الناس ، سواء اكانوا أغراباً أم أقواماً متجاورين . فالمسرح هو الحياة وهو ليس الحياة . انه يعانق خيال الإنسان وأوهامه وإذا كان المرء لا يستطيع أن يعيش بدون وهم أو خيال ، ويجب عليه أن يظل مخلصاً للحقيقة والواقع ، فان المسرح هو وحده الذي يستطيع أن يشبع عنده هذه الناحية الانسانية . وهذا بالضبط هو ما تحققه كل الدرامات العالمية العظيمة للإنسان .

د . أحمد أبو زيد

- ١ -

ما نريد أن نتحدث عنه هو الحديث عن الغربة والأقصاء في الشعر العربي ، ومعنى هذا أننا سنتحدث عن « الغربة المكثانية » بمعناها من مفهوم الاختراب^(١) ، وإبتداء نقرر أن الغربة - بمعنى مفارقة الوطن طوعاً أو كرها - تكون في الغالب لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ، ولقد كانت - بحق - محنة الإنسان القديم ذلك لأنه لم يكن يعد المغادرة من السهل دخول المدن الجديدة ، وكلنا يعرف قصص الوحوش التي كانت تقف على مداخل المدن ، والتي كانت تلقي الأسئلة ، وتصرع من لا يعرف الأجابة ... ثم إن النظرة إلى « الوالد » كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب ، والانتكار . ولتأمل قول امرئ القيس :

لقد أنكرتني بعلمك وأهلها
ولابن جبريل في قري حصن أنكرها
ومها كانت قدرات هذا الوالد ، فإنه كان في الغالب يضرب في نقطة ضعف .. يضرب في « كعب أخيل » !
وهذه الظاهرة إذا كانت من الغزارة بمكان في العالم القديم ، فإنها كانت ، في الوقت نفسه ، تساعد على ازدهار العمل الأدبي ، وعلى تألقه ، وعلى اشتغاله بالحنن^(٢) . على أن هذه الظاهرة قد بدأت في الخفوت

الفربة المأثية في الشعر العربي

عبده بروي

(١) الأفراب يراد بهجلاً في صميم بنية الحياة الكلية ، ويراد بالركس في حالات الاغراب الإنسان من صله ، وعن زبارة ، فيما يراد بالوجوهيون في العهد من الوجوه السقيم ، بحيث لا يكون الإنسان ذاته ، وإنما جزء صغير على الضيق في الوجوه الجسمي للجسماء ، أو مجرد ترس في نظام صناعي - الاجتماعية . جون ماكوري - ترجمة . عام عبدالفتاح امام . العدد ٨ من عالم المعرفة . أكتوبر ١٩٨٢ ص ٢٩٩ ، ٢٩٥ كما لا ننسى بالدراسة ما مثله كبريان ولبن في كتابه « الغريب : دراسة في مرض القرن العشرين » ، ولك أنه يقرر حول الاغراب من الجميع مع الوجوه داخله ، وأن كان في موضوعاته بعض الملاحظات من مدا ، ولكنها ليست للملاحظ العربية .

(٢) تأمل قول الشاعر جميل :

أعابكم	للشلال	والشكر	مفون	وعت	سبين	الحصول
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان
لشلال	مار	بشقة	أين	حلت	؟	كان

شيئا فشيئا ، بعد أن أصبح التأقلم في المهاجر الجديدة شيئا واضحا ، بل بعد أن أصبحت هذه المهاجر مطالبا نفسيا واقتصاديا ، وأصبحت المغادرة حقا من حقوق الإنسان ، وبخاصة بعد أن أصبحت عمليات « النفي الاضطرابي » غير معمول بها الآن ، بعد أن انحصرت موجات الاستعمار ... المهم أن العالم أصبح « قرية » وصار من السهل التجول داخله ، بل لقد أصبح التجول في العالم ضرورة من ضرورات العصر .

- ٢ -

حين نتعرض لظاهرة الغربة المكانية ، وما قيل فيها من شعر وحين نقف على دوالعه وخصائصه نعرف أن هذا النوع من الشعر كان يفيض فيضا شديدا بسبب الظروف التي أحاطت بالإنسان العربي . فالإنسان العربي القديم كان محكوما بمنصر « المغادرة » جغرافيا ، ذلك لأن البيئة شحيحة ، ومعادية ، وغير مستقرة ، ثم أنه ، سياسيا واجتماعيا ، كان يحكم عليه أحيانا « بالمغادرة » على نحو ما كانت تفعل القبائل بن تسميهم « المخلوعين » ، وبخاصة تلك الطائفة المميزة المسماة بالصعاليك ، ثم إن « المنفى » صار سلاحا في يد بعض الحكام المسلمين ، ونحن نعرف أن عمر قد حبس ونفى وضرب ، وعمر عددا من الشعراء ومنهم الحطيئة ، وأبو محجن الثقفي وأبو شجرة ... ثم امتشرت هذه الظاهرة ، ففي زمن بني أمية مثلا نفى الأحرص إلى اليمن ، وأبو قطيفة إلى الشام ، والعرجي - وهو الغائل :

أضاعوني .. وأي فنى أضاعوا ليوم كريمة وممداد ثغر
سجن في مكة ، وقد كان أبو قطيفة مطاردة . ويرى أن ابن الزبير حين سمع أبياته التي تقول :

أفرمى السلام ان جئت قومي	وقليل لم لدي السلام
أقطع الدهر كله باكشباب	وزفير فما أكاد أنام
نحو قومي اذ فرقت بيننا الـ	دار وحادث عن قصدها الأحلام

قال ابن الزبير : حين والله أبو قطيفة ، وعليه السلام ورحمة الله من لقيه فليخبره أنه آمن فليرجع ، فأعبر بذلك ، فأنكفأ إلى المدينة راجعا ، فلم يصل إليها حتى مات . (٣)

- ٣ -

والشعراء حين كانوا يغادرون أوطانهم كانوا يغادرونها على كره منهم ، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن ، ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة ، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم . . . فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب ، أو أصواتا كان يأنس بها في ضوء القمر ، أو ارتباطا بنخلة نمت على عينيه ، أو بنجم كما كان يتألق في السماء ، كان يتألق في نفسه . . . المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء فهو مأخوذا ، وكان تحت الضغوط لا يملك إلا الالتفات إليها شيئا من الجلد ، ثم بشيء من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال . ولأمر ما كثر في الشعر العربي تصوير مواقف

الوداع ، والالتفاتات الى الحبيبة وديارها بالعين ، ثم القلب . . . وقد يسير الشاعر بلا قلب^(٤) ، وقد كان وراء ذلك بصورة واضحة اختلاط المنازل والأمكنة ، والتزويج الدائم عن الأوطان .^(٥)

المهم أن الانسان العربي القديم كان يلتفت ويضع عقلا ويوجدانا الى مصافه ، ولهذا تا بعت ظاهرة الوقوف على الأطلال والتذكر رحلتها في القصيدة العربية ، كنوع من استرداد الوطن القديم المشتت ، وإن كان الملاحظ أن ظاهرة المكان ، التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي قد تحولت بعد ذلك الى حالات مجردة ، كما أن « الزمن » قد ناس « المكان » شيئا فشيئا ، بل أن بعض النصوص الثرية يمكن أن تعطي الاحساس بالهجرة الى داخل النفس والاعتصام بها ، وبخاصة حين كانت تهب عليها الأحداث . . . المهم ابتداء أن الشعر الجاهلي قد عرف « الخلع » كحال عند الشعراء الصعاليك ، وعرف « الطرد » على حد ما نعرف من أمراء القيس وعرف الخروج وراء التكسب كما نعرف من النابغة والأعشى ، وما أكثره من الحديث عن الأطلال الا مظهرا من مظاهر الأحباط والفشل وعدم الانسجام مع الواقع الجديد بعيدا عن الجلود .

وحين جاء الاسلام لم تقف ظاهرة الغربة ، وإنما رأيناها تندلع في أشكال جديدة ، ذلك لأن الاسلام دفع بالعربي دفعا شديدا للتجول داخل الجزيرة ، ثم للخروج منها الى العالم ، وعلى كل فقد كان للقرآن موقف واضح من هذه القضية^(٦) وللحديث كذلك موقف واضح^(٧) ، بالإضافة الى التراث العربي في مجمله^(٨) ، وقد عرفوا الدعاة للانسجام

(٤) بلل مثلا قول لي فراس :

سير حبا ولبسي في المنام يا كان مهري لشغل الشد مهين
وقول الشريف الرضي :
وتلقمت صبي فمد عفت صبي السلول .. تلقت القلب
لم تقل لقولته التي تقول : ان الالتفات بصر بالعين :

ولي حين أضر بها الشغل الى الأجرع مطقة السدوع
الأخفى ٢٣٣/٢ .

(٥) انظر دراسات في الشعر العربي ط ٣ ص ٢٦٢ وما بعدها ، الطبيعة في الشعر الجاهلي . . . نوري حوصي ، القيسي ٢٥٤ .

(٦) انظر القرآن الكريم للظهور الخارج من الظنار في ثلاثة مواضع من سورة البقرة الآيات ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٤٦ .

« . . . وإذا أهلكنا ميتاكم لا نستطيعون معاكم ولا نخرجون أنفسكم من دياركم لم أقررتم وأنتم تشهدون . ٨٤ . لم أنتم هؤلاء تقولون أنفسكم ونخرجون أربابا منكم من ديارهم تقولون عليهم بالآثم والمعدون وإن يأتوكم أسارى فتقدموهم وهو حرهم عليكم إخراجهم . ٨٥ . »

« لم تر لي ذللا من بني إسرائيل من بعد موسى إذ قالوا لنبي لهم أبعد لنا ملكا فقال في سبيل الله فلا حل حسين أن كتب عليكم القتال ألا تقاتلون ولما لنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا وأبنائنا ٢٤٦ »

وجاء في الآية ١٩٥ سورة آل عمران . . . فاستجاب ثم ربيهم أي لا أضع حدل عامل منكم من فكر أو قس بخصمك من بعض القليلين هاجروا وأخرجوا من ديارهم وأولوا في سبيل الله وأولوا وأولوا لأكثر من عدم سيوفهم ولأدعائهم جنت تجري من تحتها الأنهار فربا من عند الله والله عند حسن التوفيق . . .

وجاء في الآية ٢٦ سورة النساء . . . ولا أنا كتبنا عليهم أن تقتلوا أنفسكم أو أخرجوا من دياركم ما لنقله الآ قليل منهم ، وأولهم فلورا ما يرحطون له لكان حيرا لهم ولقد تبتنا . . .

وجاء في سورة الحج الآية ٤٠ . . . الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق أن يخلوا ربنا الله وأولوا نلغ الله الناس بعضهم بعضا صولحت صولحت وصلاوت وصلاوت يذكر فيها اسم الله كثيرا ويصدق الله من يصره إن الله لعزى عزيز . . .

وجاء في سورة الاحزاب ، الآية ٢٦ ، ٢٧ . . . وأول القليلين ظفروهم من أهل الكتاب من سيوفهم وقلب في القوسم الرعب لربا تفتنون ونسروا لربا ، وأولتهم أرهبهم وغيروهم وأسلمهم ولربنا لم نطهرها وكان الله حل كل شيء فقيرا . . .

بالعودة^(٩)، كما تعرضوا لنصيب الأجناس من الحنين^(١٠)، وقد عقدوا أبواباً للظعن الذي كان أجود من قال فيه المثقب العبدى، وليبد بين ربيعة وابن النمر الثقفي، وكثير بن عبد الرحمن، وذو الرمة والوليد بن عبيد الذي يقول:

رفعوا المواجه محتمين فبا ترى
ألا تلال كوكب في هودج
أمثال بهجات النعام يزهوا
لبعد أمثال النعام الهدج^(١١)

وجه في سورة الحشر الآية ٢٥: «... هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر ما ظنتم أن يخرجوا وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله فهاهم الآن في موضع لم يحصروا ولقد في ذلك لعبرة للذين يظنون أنهم يهيمون بأيديهم وايدي المؤمنين فاعبروا يا أولي الأبصار».

وأما يصبر للقرآن للتدبر في سورة الممتعة الآية ٨، «... لا يهاكم الله من الذين لم يقاتلوكم في الدين لم يقاتلوكم في الدين لم يفرجكم من دياركم أن تروهم وتفسدوا بهم أن الله يحب للمتقنين، أما يهاكم الله من الذين قاتلوكم في الدين، وأخرجكم من دياركم وظنوا أن تملكونهم ومن يهكم أولئك هم الظالمون».

«... من كل هذا لرب التركيز على أن الانسلاخ في الشيار نعمة، وأن الخروج منها عقاب، بل أن حذاب الخروج من الشيار مقدم على حذاب الخروج من الأبناء... إنما إذا كان الخروج حيا في إعلانه كلمة الله، فإن صاحبه يكافأ أروع مكافئة».

«... فلما ظننت مثلا: - إن مكة، ورويت في الوقوف متحفا، وجدنا لسيايا في سورة البلد ولا تقسم بهذا البلد، وفي سورة التين وهذا البلد الأمين، كما وجدنا دعاء حاراً من قلب سيدنا إبراهيم لما في سورة البقرة آية ١٢٦، وفي سورة إبراهيم آية ٣٥».

(٧) كما أكثر ما حسن انتهى لك، ونحن لا ننسى قول عليه الصلاة والسلام: «... والله انك لأحب أرض الله لي، وانك لأحب أرض الله لي، ولولا أن أهلك أخرجني ما خرجت منك، ونحن لا ننسى قول عائشة أم المؤمنين: «... ولولا الهجرة لكنت مكة، فإني لم أر الساء مكاناً أقرب إلى الأرض منها مكة، ولم يضمن لقي يند فط ما أمدان مكة، ولم أر القبر مكان أحسن منه مكة»، ولما وفد أصيل إلى المدينة سأل النبي عن مكة، فقال أصيل: عهدتها وقد أصبحت جناباً، وأيضت بضملاًها، وأهلق أدهرها، وأسلب لملعها، وأشرب سلحها، فقال النبي: حسبك يا أصيل لا تحزن! وفي رواية: رينا يا أصيل وع القوق نقر، وأصعوا لظني يقول: حسب الوطن من الأمان... يمكن الرجوع لهذا لينا عهد الترمذي من أبواب في صحيحه كتاب المدينة ومكة واليمن والشام، في أسد الغابة ١٠١/٢، والاستيعاب لابن عبد البر ٦٨/١، «... مطالع البصير في منازل الشورى» لعماد الدين الزواي ٢/٢٩٢/١.

(٨) يلاحظ ما كتبه الجاحظ بصفة خاصة في رسائله وكتبه، ولبعد بين سهل بن الرزيان مؤلف عتوقه والحنين إلى الوطن، «... وللوشاء والشوق والفراق، وللغاشي والشريف أبو طاهر الحلي والحنين إلى الأوطان»، وما أكثر الذين أفرقوا فصولاً في مؤلفاتهم للحنين إلى الوطن كالتحري في الحسنة، «... وأبو حلال في ديوان المعاني»، وأخصري في «... زهر الأواب»، والراغب الأصفهاني في «... محاضرات الأبياء»، والبيهقي في «... الحسان والسأوى»، والزمخشري في «... والجزوى في أماليه»، والجزوى في «... كما نجد شيئا من هذا عند الأوزي حين كتب من مكة، والمحطوب البغدادي حين كتب من بغداد، وابن حساك حين كتب من دمشق... ومن هذا التراث الغزير نصل إلى عدة قصائد منها أن وفرة الرجل مسموعة بحب الوطن، «... والله حق الجاهلية يوجد عندهم الحنين إلى الوطن، وأن الحنين من إمارات الرشد ومن إمارات العقل، ومن أسباب الشفاء من المرض وعلى حد قول الجاحظ في رسائله، ما أكثر الذين ظهروا في شدة من تراب بلخ، وشرية من ماء واديا أو من ماء دجلة»، كما أن التراث امتلأ بمقولات في هذا المجال تقول:

«... حرك في دارك خير من يسرك في غريبتك».

«... الغريب كالغرس الذي زائل أرضه، وقد شر به، فهو ذو لا ينصر، وقابل لا ينصر».

«... لا تجب أرضاً بما فوقها».

«... الخروج من الوطن أحد السبيلين، والجلود أحد القسطنطين».

«... حرة بلدك عليك مثل حرة أهلك لأن غداك معها، وغداها من».

«... أنا كنت في غير أهلك فلا تنس نصيبك من اللذ».

«... الغريب مثل الجنيح اللطيم الذي لكل أيوه، ولا لب يحبب عليه».

«... سأل أعرابي: ما الغيبة؟ قال: الكفاية مع لزوم الأوطان، والجلوس مع الأعداء. ولعل ما اللذة؟ قال: التفتل في البلدان، والبدن مع الأوطان».

«... الغربة كربة».

(٩) تامل قول الفاضل:

سقى الله أرض المشتكين بسببته
وردة إلى الأوطان كل حبيب
(١٠) تامل قول الجاحظ من الفرك «... وأما عصورا فالحنين من العجم، لأن في تركيهم، ومشاكلتهم معهم، ومناسبة إهمهم، ما ليس مع أحد سواهم، إلا ترى أنك مع البصري فلا تدري أبصرى هو أم كوفي، وترى الكوفي فلا ترى لمكي هو أم مدني، وترى الجليلي فلا تدري أجلي هو أم عراساني، وترى الجزري فلا تدري أجزري هو أم شامي، وأنت لا تدقق في التفرقة، ولا تحتاج إلى قيلة ولا إلى قراصة، ولا إلى سسلة، وتسلمهم كترجائهم ويعاينهم تركيه مثلك».

«... رسائل الجاحظ تحقيق ميدانهم هارون ص ٦٣».

(١١) الأتوار وعلمن الأقدموا لحن الحلي عن محمد بن الطاهر المدني المعروف بالمشاشي تحقيق صالح معدي الزواي ١٨١ وما بعدها.

وقد عقدوا أبواباً للتطير من الابل والكراهية لها ، لأنها تحمل الطعمائن وتشتت الخلال ، كما تعرضوا بصفة خاصة لغراب البين ؟ وقد برز في هذه الجوانب عوف بن الراهب وديك الجن ، وأبو الشيص الذي يقول :

النسائس يملحون غرا ب البين لما جهلوا
وما غراب البين الا ناقة أو جمل
ولا اذا صاح غرا ب في الديار احتملوا^(١٣)

ومثل هذا قيل في السفن على نحو ما نسب للسيوفي ، والحجاز البلدي ، وعلى نحو قول الحلبي :

انها فرقة تذيب القلوبا وترد الشبان لا شك شيبا
سلبت قلبي العزاء فقد أضحى رأمسى من العزاء سلبا
ما ترى السفن كيف تعلو حباب الد ماء مثل المطي تعلو الكشيبا
وكان الملاح اذ حث أولا هن حاد غدا بحث نجيبا

ويدخل في هذا الباب ما جاء في العروب والآرامية ، ومن أشهر الشعراء في هذا المجال أبو القاسم العلوي الأنطاكي^(١٤) ، وما أكثر ما قيل في حين الأبل ، وفي سرعتها لما يجتهد من الشوق ، وقد أشد الأصمعي في هذا :

اذا عقلت حنت وان هي خلعت لترتع ... لم ترتع بأذن المراتع
كان لدينا سائقا يستحشها كفى سائقا الشوق بين الأضالع^(١٥)

وقد تحول الناقة الى معادل موضوعي كقول الفرزدق حين رأى نفسه بعيدا بدير حسان :

وليلة بتنا دير حسان نبهت هجودا وعيسا كالحسيان ضمرا
نكت ناقتي ليلا فهاج بكأوها مؤادا الى أهل الوديعنة أصورا
وحنت حيننا منكرا هيجت به على ذي هوى من توفه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى وناهي جان العين أن يتحدرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي وان هي حنت كنت بالشوق أعذرا
وقد جاء في ديوانه :

نحن بزوراء المدينة ناقتي حنين عجول تبغني البورالم
ومثل هذا فعل جرير :

نحن قلوبى بعد هده وهاجها وميض على ذات السلاسل لامع
وفعل ذو الرمة :

نحن الى الدهنا بخفان ناقتي وأين الهوى من صوتها المترنم ؟

(١٣) نفسه ١٨٣ ، ١٨٤ .

(١٤) نفسه ١٨٤ وما بعدها ، والعروب وأحدعها البرية طواحين تقدم على سفن وراكد في البحر كانت شائعة في العراق والبحرين .

(١٥) نفسه ١٩٢ وما بعدها .

ولم يقفوا عند حين الأبل ، وإنما تعدوه الى حين النواير ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا عبدالله بن مسعود ، وصالح الديلمي ، والخباز البلدي ، والصنوبري .

وما يحكم هذا كله أن العربي كان ينجزع من الرحيل ، ولكنه لم يكن يتمرد عليه ، أو يحاكمه ، ذلك لأنه كان يستجيب له على مرارة وحزن وعيوس .

- ٤ -

وحيث اندلعت هذه الأحاسيس ، وأصبحت ظاهرة « وجد ما يسمى « بأدب الغربة » وأول كتاب حمل هذا الاسم كان كتاب « أدب الغربة » (١٥) لأبي الفرج الأصفهاني ، وقد كان معنى هذا الإدراك المبكر ، بأن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغتربين في الجاهلية وفي الإسلام ، والملاحظة العامة أن العربي لم تكن له حالات رجوع الى الجزيرة بعد الخروج منها ، ذلك لأنه يتقن عملية الاندماج بالآخرين عن طريق أخوة الاسلام ، وعن طريق الزواج ، وعدم التعالي على الآخرين ، بالإضافة الى مثاليته في كل ما يتصل بعالم التجارة أو عالم العبادة والتصوف . ومن هنا فقد كان يتخلط بدم الناس وكروهم ، ولهذا كان من الصعب دفعه أو التخلص منه ، فاذا كسرت القاعدة في الأندلس ، فإن العودة لم تكن الى الجزيرة ، وإنما الى الشمال الأفريقي على وجه الخصوص ، فالجزيرة العربية كانت تدفع ولا تستعيد ، وكانت كالكاس كلما امتلأت فاضت على الجوانب القريبة .

المهم أنه بعد فترة في الإسلام وجدت طقوس لظاهرة « أدب الغربة » ، وقد كان الملمح الواضح لهذه الظاهرة هو « الكتابة » التي حلت محل « الرواية » ولنقرأ لأبي الفرج قوله : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع اليّ وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ، من أخبار من قال شعرا في غربة ، ونطق عيا به من كربه ، وأعلن الشكوى بوخده الى كل مشرد عن أوطانه ، وتنازع الدار عن إخوانه ، فكتب بما لقي على الجلودان ، ويأح بسره في كل حانة ويستأن ، اذ كان ذلك قد صار عادة الغربة في كل بلد ومقصد ، وعلامة بينهم في كل محضر بدعائهم ، واختيار أماكن الكتابة . وكان أن نقل حكاية بطلها المأمون تقول على لسان راو : كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج الى بلد الروم ، فدخل وأنا معه الى كنيسة قديمة البناء بالشام ، عجيبة الصور ، فلم يزل يطوف بها ، فلما أراد الخروج قال لي : من شأن الغربة في الأسفار ، ومن نزحت به الدار عن إخوانه وأثرابه ، اذا دخل موضعاً مذكورا ، ومشهداً مشهوراً ، أن يجعل نفسه فيه أثراً ، تترك بدعاه ذوي الغربة ، وأهل التقطع والسياسة ، وقد أحبيت أن أدخل في الجملة ، فاني لي دواة ، فكتب على ما بين باب المذبح هذه الأبيات :

يا معشر الخرياء رذكم	ولقيتم الأخبار عن قرب
قلبي عليكم مشفق وجل	فشفا الله بحفظكم قلبي
اني كتبتم لكي أساعدكم	فاذا قرأتم فاعرفوا كتبتي (١٦)

(١٥) كتاب أدب الغربة لأبي الفرج الأصفهاني - تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ص ٢١ - دار الكتاب الجديد - بيروت .
(١٦) نفس ص ٢٢ .

ولقد تنوعت كتابة الغرياء ، فقد كانت بالفصح ، والحبر ، والقلم ، والحجرة ، كما كانت نجرا في الحشَب ، ونقرا في جبل ، وحفرا على حجر أو شجر ، أو جص ، وبعضها كان على الصخور وكثيرا ما ينص على أن الصخور كانت ملساء ، ولقد كانوا يتخيرون عادة الأماكن الجبلية فهناك نصوص كتبت على فناء المسجد الجامع ، والكنائس ، ومئذنة الاسكندرية ، وبيوت العباد ، وياض المسجد الحرام ، وقبة أبي جعفر المنصور الخضراء ، وقصور أبي جعفر المنصور ، والرشد ، والمتوكل ، وحائط مقبرة سيويه وعلى بيت الشاهد - بمعنى الشهيد - الذي يوجد على عتبة الكنيسة وتوضع فيه ذخائر الشهداء - أي عظامهم - وعلى الأديرة ، وقد تعرف الكنيسة ككنيسة الرُّها . . ولم يلق الأمر عند حد العالم العربي لأنه وجد مغرب يكتب على صخرة بجزيرة « قبرس » وبلدة بنواحي الروم عما يلي خرشنة ، وبلاد عديدة بفارس ، وهناك من يذكر مكانا ولا يسميه ، ولكننا نعرف أنه كان يقصد مكانا بأفريقية ، فهناك حديث عن شيخ بصري « ممن دوخ البلاد وقطع عمره بالأسفار » قال : ركبتي في البحر في بعض السنين ، فأفسي بنا السراى موضع لا نعرفه ولا يعرفه المركب وطرحنا الماء إلى جزيرة فيها قوم على صورة الناس إلا أنهم يتكلمون بكلام لا يفهم ، ويأكلون من المأكول ما لم تجربهم عادة الأتس فاجتمعوا علينا ، وأقبلوا يعجبون بنا ، وخطفاهم على أنفستنا ، واستشعرنا الهلاك من طمعهم في قتلنا مع كثرتهم ، ثم توكلنا على الله جل وعز وخرجنا نطلب في تلك المدينة ما تأكله ونشره ، فوجدنا الطراميس من خبز الدخن ولحوما كثيرة لا ندري ما هي ، فاشترينا من ذلك الخبز واللحم وأطعمنا من لحوم الحيتان ، وصرنا إلى الساحل ، وأجبتنا نارا ، وأقبلنا نُكَبِّبُ من ذلك اللحم ، ولهم أنبذة لا ندري ما هي ، يشربونها ، ويضربون بطيل عظيم ، له في البحر دوي ، فبينما أنا أطوف في تلك المدينة إذ بصرت بكتابة عربية على بابها فتأملتُها ، فإذا هي : بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله خالق الخلق ، وصاحب الرزق ، ما أعجب قصتي ، وأعظم محنتي ، أفصتني الخطوب ، وقصدتني النكوب ، حتى بلغت هذا الموضع المهيب ، ولو كان للبعد غاية هي أسحق من هذا المحل لبلغني إليها ولم يتعن إليها ، وتحث ذلك مكتوب :

من شدة لا يموت الفسق ولكن لميقاته يملك
فسيحان مالك من في السما والأرض حقا ولا يملك

فاجتهدت بالمسألة عن الرجل وحاله ، فلم يفهم عني ، ولا فهمت عن أحد منهم ، وأقلعنا في غير تلك الليلة ، وسلم الله تعالى ، وصرنا إلى بلاد اليمن (١٧) . . وأخيرا فكثير منهم كان يؤرخ لما يكتب .

وحين نتأمل في « أدب الغرياء » هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة ، كقول العُروى :

سقى الله أيام التواصل هيبه ورد إلى الأوطان كل غريب
فلا خير في الدنيا بغير تواصل ولا خير في عيش بغير حبيب

وبعضهم كان يشكو الفقر كهذا الذي كتب على حائط البيت الذي كان يسكنه :

الحمد لله على ما أرى من ضيعتي ما بين هذا السورى

أصاري الدهر الى حالة
بدلت من بعد الفنى حاجة
أصبح آدم السوق لي مأكلا
من بعد ملكي منزلا مبهيحا
فكيف ألفى ضاحكا لاهيا
مبحان من يعلم ما خلفنا
والحمد لله على ما أرى
يعدم فيها الضيف عندي القرى
الى كلاب يلبسون الفرا
وعصار خبز البيت خبز الشرا
سكنت بيتنا من يبيت الكرا
وكيف أحظى بلذيل الكرى
ونمت أبدينا ونمت الشرى
وانقطع الحطب وزال المرا

وقد يكتب أحدهم أبياتا ويوصي بأن تكتب على قبره ، وقد تكتب أبيات وتكون نذرا بفواجع قادمة ، وقد يكتب أحدهم أجوبة على أسئلة في شعر سابق ، أو دهاء على مستغيب كهذا الذي كتب : حضر فلان بن فلان الكاتب هذا الموضوع في مرقمة ، خائفا هاربا مظلوما ، وهو يقول : سترك سترك ! وإذا نمت مكتوب بغير ذلك الخط : اللهم استجب دهاء ، واسمع شكواه ، واكشف بلواه :

ورد كل شئت عن أحبته
وارحم تقطعهم في كل مهلكة
وكل ذي غربة يوما الى الوطن
وامنن بلطفك ياذا الطول والمنن

وقد أكد الشاعر علي بن جهم على قضية الأسف على الغربة ، فحين مات في غرته وجد أنه كتب على حائط :

يا رحمتا للغريب في البلد الشا
فارق أحبابه فما انتفعوا
زح ماذا بنفسه صنعا
بالعيش من بعده وما انتفعنا

وحن كثير من الشعراء الى بلدان بعينها ، ويحيى في مقدمتهم الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلبى الذي حن من البصرة الى بغداد :

أحسن الى بغداد شوقا وانما
مقيم بأرض غبت عنها وبدهة
أحسن الى ألف بها لي شائق
اقامة معشوق ، ورحلة عاشق^(١٨)

ومن الملاحظ أن الغريب إذا لم يكن شاعرا فإنه كان يكتب شعرا لغيره في الموضوع فهناك من كتب أبياتا لأبي الأسود الدؤلي ، وأراطة بن سهيل^(١٩) ، وهناك من كتب شعرا فاضحا في المذكر ، وقد يعتذر بعضهم عن سقطاته بسبب الغربة^(٢٠) .

(١٨) نفسه من ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٢ .

(١٩) نفسه من ٤٢ ، ٩٤ .

(٢٠) نفسه من ٩٧ ، وقد جاءه في ص ٨٠ حضر فلان بن فلان ومنه شمة الزمان فلان بن الحضر . . ولكن الغريب تحمل هوائه ، وتلفر جفائكه ، ليعده داره ، وشبط منزله ، وحاجته واضطراره ، فمن قرأ ما كتبت فللملح فيها ارتكبت وقد قلت هذه الأبيات .

- ٥ -

وبصفة عامة نلاحظ أن الشعراء في الغربة كانوا مشتعليين عاطفياً ، وإذا كنا قد تعرضنا لجانب معين تحت اسم « أدب الغربة » وأن الصفة الغالبة عليه لم تكن التجويد ، وبالوصول إلى قمم كبيرة بسبب الانفعال الزائد ، والقصد إلى « التنفيس » السريع عن النفس ، فإنه إلى جانب ذلك يوجد نوع من الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة ، ولقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعراء في هذا الميدان ، إلى حد أن بعضهم - وهو مقيم - كان يخلق له وطناً ثم يحين إليه . ذلك لأن الحنين إلى جانب كونه عاطفة جياشة كان انتهاء إلى شيء ما ، وفي غنوه هذا كثر الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة إلى « نجد » وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعاً كما ذكروا نجداً ، على أن من يتتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج أن نجداً لم تكن غير مجرد رمز للجزيرة العربية ، وللغناء الأول ، وللرغبة في العودة إلى هذا النقاء . . أو على هذا النوع من أنواع المستحيلات^(٢١) ومن الأدلة على أن « نجداً » صار رمزاً تركز

(٢١) نلاحظ شيئاً من الغرابة في هذه الأبيات .

ألا ليت شمري هل أهبتن ليله
بلا بها كنا لحلّ لأصبحت
تفبات فيها بالقلب وبالعصب

أكرّر طرق نحو نجد والسي
الـه وإن لم يترك الحرف أنظر
الـه أسطرت هود وسك وهجير

وللـه لنجد عنتنا أن يؤمّا
ولكن عنت هـنك هـنك لنمنا
رحلت بنات الشوق بمنمن تزما
عن الجبل بعد الحام أسبلنا مما

عنتي وارانا بجود مؤمل
ألا لفحت هنت بريا الفرغل

بالعجب أا جسدنا بيننا جسد
توما لنا النك لا عد ولا عهد

بنا بين الليلة للعصار
لما بعد العتية من حرار

فلا تلتلاني ولولماني إلى نجد
طواف الليالي من ليلتي إلى نجد

أجل - لا - ولكي إلى ذلك أنظر
نسيم العتيا من نحو نجد إذا هبّا

هل أهبتن ليله
لأصبحت
بالعصب
نحو نجد والسي
كان لارض
الأحصان
بأرضه

ومن حنّ بالهـنـس
ببرواجع
أعرض دوننا
فلما زجرها
ولان أبو جعفر عبد الملك بن سعيد في الشاعر: حطّة المرواية :

لم يرح
من لطف
نجد أريجة

من نجد وليلنا
من لطف ملكه

والشمس هوي
نجد

بحمص منبي
لأبي

من نحو نجد بطلع
ولسبه

الشاعرات عليه^(٢٢) ، وقريب من هذا الحديث عن الحجاز ومكة ، ودواوين الشعراء القدامى تحدثنا عن هذا^(٢٣) ، وإذا كانت المرأة وقفت الى جانب نجد ، فإثنا نجدها قد تأخذ موقفًا من الحجاز^(٢٤) وإذا كانت قضية الوطن بصفة خاصة تقوم على « التجريد » في نفس المغرب ، فإنه كان وراء ذلك طبيعة الشعر العربي بصفة عامة ، بالإضافة الى أن

(٢٢) نجد في كتاب شاعرات العرب للسويحي . جمع وتعليق عبداللطيف صفر فخرًا كثيرًا ، فبعد قد تكون معقولة ، وغالبًا سحرية ، ونوما من أنواع المستحيلات .
تقول دامة بنت الحصين الأصلية :

ألم على نجد ومن بك ذا هوى يسبحه للشرق فيه يراهم .. الخ
وتقول :
لقد تبللت من نجد وساكته أرض بها الشيك يزلو والسنابر
ومن تزوجت زيب العبية وحلت من الزانية الى الحضر ، وقيل لها : بليت بما هو أحسن لك :
أقول لأبي صامبي أسرى
لمعري لمبي بالهوى لاذع القلى
أحبب الهيا من صهاريج ملكت
وربح صبا نجد إذا ما تسمت
فبا حبلا نجد وطيب ترابه
والمم لا أله ما مت حية
ولا زال هذا القطر يفر لوعة
وتقول امرأة من بني صاعر :

أما ما بلغتم سالين فبلغوا محبة من قد ظن أن لا يرى لجدا
وتقول شهدة بنت الأبري :
والا تسمي لفر يرق منجد أخرى صرع العين بافعلان
وما قاله مسون زوج معاوية ، وللى الطيفة - صاحبة البراق - في الغربة مشهور .
(٢٣) أول ما يخالطنا عترة ، فهناك شعر منسوب اليه يقول :

يهر تسمي الحجاز في البحر إذا أنان يرميه الحضر
أله حنفي ما حوته يدي من اللاله والأسوال والبيد
وسلك كسرى لا أتعبه إذا ما شاب وجه الحبيب عن نظري

وتقول :
فبالح يا ربيع الحجاز تنفسي على كبد حزني تلوب من الوجد
وتقول الشاعر الشافعي :
فبات مهبأ بذكري الهوى ككي ليرق بالحجاز صديق
وتقول جميل :
أنا جميل والحجاز وطبي فيه هوى نفسي وفيه حنفي
والطغاني يقول :

ربيع الحجاز يحق من أهلك رقي السلام وحي من حيك
ومن الشعراء الذين حووا الى مكة مرور بين الخارث بن عمر بن مضايف في القصيدة التي أولها :
كان لم يكن بين الحجون الـ الحنفا أنس ولم يمسر بمكة مسر
ومعك فر لها ليلال الجمي ، وابن مكرم ، ويروي أن أمية بن أبي عاقل حين سمع من عبدالعزیز بن مروان قوله :
من ركب من أهل مصر وأمله بمكة من مصر العيفة راجع
قاله : اهتفت ولله أهلك ، فقال : نعم والله أيها الأمير .

- معجم البلدان ١٨٣/ ١٨٦ ، الأغاني ٢٣/ ١٦٥ -

(٢٤) جاء في الأغاني ٢٧٢/ ٨ ، ٢٧٣ أن حبة سعيد بن عبدالرحمن كانت تنبه عن حب الحجاز فقال ردا عليها :

لا ترجعن لي / الحجاز فأنه يلد به عيش الكريم مسلم
وسلم جاورنا فقلت ما : المصري عيش بطيبة وبع فبرك أنتم
أبشارك الوطن الحبيب للندول تله ، ويطري بالحنين الأقدم
أن الحمام الى الحجاز يبعج لي طربا تركه إذا بتركم

فكرة الوطن في الشعر الجاهلي كانت قائمة أساساً على التشكيك ، ونظرة الى دواوين الشعر القدامى تؤكد هذا^(٢٥) .
وعلى كل فإذا كانت نجد - ثم الحجاز - تمثل عصبية ، وفردوساً مفقوداً « بل ومستحلاً » عند الشعراء ، فإن الملاحظ
على شعراء المتصوفة أنهم حتى وإن ذكروا نجداً والحجاز ، إلا أنهم بصقة عامة كانوا يبتلون الزمان والمكان ، ذلك لأن
ما كان يحلمهم في المقام الأول هو خلق حالة من حالات الوجد ، ليتمكن « التواجد » عليها !

- ٦ -

وابتداء فقد كان من الطبيعي أن تحجب الحاضرة على السؤال الذهبي الذي يقول : لماذا يجب الانسان
وطنه؟^(٢٦) ، وكان من الطبيعي أن يوجد صراع البادية والمدنية ، ولقد كانت المرأة شديدة الخنين الى البادية^(٢٧) ،

(٢٥) تأمل مثلاً مطلع المعلقة ، وتأمل قول الحارث بن حلزة في القليلات :				
لئن ولجند طليل الغوي في ديواله يقول :	السنبار	مفرون	بنابش	آيسبا
لئن طلح بلي	عسم	لنيم	يلوح كان	بالبه
بلى للقليلات لجند بشاة بن الغنير يقول :				
لئن السنبار	مفرون	بالبزج	بالتم	بين
ويقول حوف بن الأحرص الطائي :				
حمت الحشيش	فلم	يعاد	خوض	من
لأبلم السبن	رسوم	دار	وسا	أبلى
ويقول الأعشى بن شهاب الغنوي :				
لاينة عيطان	بن	صوف	مخازل	كبا
ويقول المرقط الأكبر :				
أس آل	اسه	الظلال	الذوارس	تخط
ويقول ايها :				
هل تصرف	الدار	عفا	رسمها	الأ
كما يقول المرقط الأصغر :				
أس رسم دار	سده	عبيك	تلفح	فنا
ثم إن للبدن بالأطفال ملاقة واضحة على ما نمن فيه .				

(٢٦) لاحظ أن المتبادر المتعدد تحدثنا عن أن الوطن هو مرض الأمل والغنى ، ثم اتسع لفضل الانسان حين أقام في مكان ، وابتداء لهم لم يربطوا بين الانسان ومكان ولاته
فذلك لأن المكان غير مسطر في الصحراء ، والوطن على رأي ابن سينا في المخصص ١٩ / ٤ حيث أقسمت من بلد أودار . ومعنى هذا أن الانسان هو الذي يبتاع وطنه ، ونحن جاء
الاسلام جعل كل مكان يلفه فيه الانسان موطناً ، ومنه جاء مصطلح « موطن مكة » في قول الأبر ، بل يمكن القول بأن الاسلام غلب فكرة الوطن والتعصب لها ، حين جعل
من نفسه وطناً حقيقياً للناس ، وفي الوقت نفسه ساعد على خلق تلك الحالة التي يمكن أن يطلق عليها هذا المصطلح (Homelandness) وهي جدوى كفة لعنة وبنية
بسبب الغياب عن الوطن والحنين إليه ، وبخاصة حين تعرضوا لعدة من الأراض بسبب اختلاف البنية - ومرض الكين في المدينة مشهور - وبسبب البعز من حملة الفخام في
أول الأمر - انظر الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي . وعبد إبراهيم الطر . دار بنية مصر من A وما بعدها . وبصفة عامة لا ننتهي عندهم كان حكوماً
« بالاحتفال » في ضوء مقولة مروج الذهب للمسعودي ٦٦ / ٢ ، ٦٣ : وكل بلد يزول عنه الاحتفال تنسب إليه إلى سوء الحال .

أما القراءاء فقد اجابوا على السؤال الذهبي بآثار من طريقة ، فاعتدوا بذكر أن حنة إلى أرض الشربة يرجع إلى راحة القرب الذي يشبه راحة العنبر ، واثباته بذكر أن به
ذكر بأنه وملاحة ، ويؤكد على أن راحته كمثل الدمن ، وشيخ بن البرصاء يراء منات لشجر يمينه ، وابن الرومي يقول أنه صاحب له الشبية والقبلى ، وقد رآه أبو فراس من
الأسر - أنه المحروية ، وقال ابن الجنيب أن الشلب حلى به قائمة ، ويظهر من حلة يتضح به فربة ملة من بئر يمينها ، وأبو الحسن علي بن محمد الساعدي يذكر به ملها من
ملاحة ، وابن سحار لا يتسنى فيه رؤيا رعاة بالأصائل ، وهناك من أبه لأن به سليبي ، وإن كانت يزاويه الجندوب اء ، وهناك من رآه نلقة :

ألا لفسلسى يا نخله بين لسان وبين العليل لا يحسارك النخل
وهناك من مزج بين الحبيب والوطن حين س :
رماً أسن الى هواه كائنه وطن ولدت بأرضه وتلست
وما أكثر الذين ذكروا مقارنهم به كسيد بن رجب ، وابن احنك ، وسطري بن عامر ، وأبي المولك الطهمي .

ولكن في الوقت نفسه كان يوجد تيار يتفهم الواقع الجديد ، لأنهم بعد فترة وأموا بين ما يسمى « العشيرة والبلدية » ، ومحسوسا لمواطنهم الجديدة ، فريحة البصرة كانت تقابل ربيعة الكوفة ، وقيم الكوفة تقابل مجيم البصرة ، ويكر الكوفة تقابل بكر البصرة ، بل لقد غلبوا المدن على الدولة فقالوا : العراقيين والمصريين ، وكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ، وابن عنين ، ونصر الهيتي ، والأديب القيسراني ، وكلنا يذكر ما قاله ابن الساعاتي في دمشق ، وابن زمرك في غرناطة ، وابن الخياط في مصر ، وعلى حد ما هو مقال في الخواصر كالْبصرة ، والكوفة ، ونجراسان ، والفسطاط ، ومدن الأندلس بصفة خاصة لأحاطة الأعداء بها^(٢٨) ، ولقد وجد من يربطهم بالحاضرة من وقت بعيد على حد ما نعرف من النابتة الجعدي ، الذي دخل على عثمان بن عفان قائلاً : أستودعك الله يا أمير المؤمنين ، قال : وأين تريد يا أبا ليلى ؟ قال : ألتحق بأبلي فأشرب من البانبا فاني منكر نفسي ، فقال : أتعربا بعد الهجرة أبا ليلى ، أما علمت أن ذلك مكروه ، قال : ما علمت^(٢٩) . . وفي الوقت نفسه كان هناك تيار آخر يدعو إلى التحرر وعدم مفارقة الوطن على حد ما نعرف من عبدالله بن جعفر بن أبي طالب الذي قال لمعلم أولاده : لا تروهم قصيدة عروة بن الورد التي يقول فيها :

دعيني لـلغنى أسعى فساني رأيت الناس شرهم الفـقير

ويقول : أن هذا يدعوهم إلى الغربة عن أوطانهم^(٣٠) . . المهم أنه وجد من يغير العصبية شيئا فشيئا من البادية إلى المدينة ، ووجد من يدعو إلى عدم فراق الوطن ، ولكن التيار الأول كان جارفا ، على أن هذا لم يمنع الشعراء من الحنين إلى الأماكن التي تركوها ، سواء أكانت حقيقة أرمزاً ، وبخاصة حين كانت تنزل الفواجع ببعض المدن على نحو ما نعرف من ظاهرة رثاء المدن في القديم ، أو في تذكرها كما نعرف حديثاً من الشعر المهجري ، أو في التحسر عليها كما هو مشاهد في الشعر الفلسطيني !

- ٧ -

على أن ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين إلى الوطن تندلع أكثر ما تندلع حين يقع الشاعر في قبضة الموت أو الأسر ، أو السجن ، وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته التي يقول فيها :

(٢٧) كانت مثلك من ضللت بالمدنية زوج عثمان بن عفان التي قالت قبل أن تأتى بالمدنية كلاماً منه :				
لي	الله	الأ	إن	أكون
يسـتـرـب	لا	أنا	لغني	ولا
وأيات يسون زوج معاوية مشهورة والتي أولها :				
ليست	تـسـلـسـل	الأرواح	أحب	من
ونظ هذه النظم اسمها من ليل الشبهة صاحبة البراق .				
(٢٨) انظر لغير الإسلام لأحد ابن ٢٣٣/١ ولعل قول د . يوسف خليف في حمة الشعر في الكوفة من ٣٧ وكانها بأى العرب ألا أن تفضي حياهم - سواء أكانت في هجرة القبيلة لم في خلال المدنية - للرن من العصبية التي لم يتكثروا بصورون حياهم ألا حل أساس منها .				
(٢٩) الألفي ١٠/١٠ والملاحظ أن النابتة الجعدي ما كان يقصد غير الحرية في المدينة والحرية في البادية .				
(٣٠) الألفي ٧٥/٣٢ .				

ألا أبليغ بني حجير بن عمرو
بأنّي قد بقيت بقاء نفس
فلو أنّي هلكت بدار نوسي
ولكنّي هلكت بأرض قوم
وأبليغ ذلك الحبي الحريد
ولم أخلق سلافاً أو حديداً
لقلّت الموت حق لا خلوداً
بعميد عن دياركم بعميدا

وقد قدم لنا عبد يغوث بن وقاص الحارثي درة حقيقية في هذا المجال حين سيق في الأسر ليقتل بعيداً عن وطنه^(٣١) ، وسرعان ما تبعها درة أخرى للشاعر الإسلامي مالك بن الربيب الذي كان في جيش سعيد بن عثمان بن عفان في خراسان ، وحين أحيط بالموت بعيداً عن الوطن راح يمين إلى الوطن ، ويذكر لنا العديد من الطغوس الجاثية في الوطن^(٣٢) ، ثم هناك نص رائع من فيه السهمري بن بشر العكلي إلى وطنه^(٣٣) ، وهناك شعر من فيه ابن مفرغ

(٣١) جاء في شرح إختيارات الفحول للبرقي : تحقيق د . فخر الدين تايه ، ص ٢/٨٦ :

لما لكنا في السوم حير ، ولا لنا
لعل ، وما نوسي إني من شملنا ؟
لننالي من نجران ألا تلابنا
صريحهم ، والأعرس النولنا
ولينا بأصل حفسوس ، البسنا
تري علفها الحو الجيد ، نولنا
وكنا الرزاع يمشطن الحسنا
: لمتري تيم ، اطلوا من لشفنا
فان احكامم لم يكن من بولنا
وان تظفوني تحريولي ما لنا
لشيد الرزاع ، للمزبين الشفنا
كان لم توي قبل ليرا بولنا
براون مني ما تريد لشفنا
لنا الليث ، معدوا مني ، وولنا
حظي ، وانفي حيث لاصي مافنا
ولمعد بين القينين وولنا
لشفنا بصعريف الفنا بولنا
بكني وقد انحو ان المولنا
لعل : كرتي لشفني من رولنا
لايسار منق : احفوا فوه نولنا
وقد لاح برق ما اللي ترفنا
بشوقك من برق بولنا
لعل لوي البرق اللي ترفنا

ألا لا نوساي ، كفي السوم مافنا
لم نعلنا ان اللامه نعلنا
لينا راكبا لنا صرحت لعلنا
جزى الله نوسي بالظلام ملامه
أنا كرت ، والأيسن كلفنا
ولو شئت لمتري من الجمل مده
ولكنني . إني فمار أبكم
القول - وقد فذلنا لشفنا
أشعر تيم قد ملكتم فليجروا
فان تظفوني تظفوني سينا
أفنا عباد الله ، أن لست سافنا
وتضحك مني شيعه حيشمة
وقل لشفنا الحني حولي رشفنا
وقد هلت عرسي مليكة ، اني
وقد كنت نحر الجوزر ومعمل ال
والنحر لشفنا الكرام ملفنا
وكننت اذا مالفنا فشفنا الفنا
وعافه سوم الجراد ، وزعتنا
كان لم اركب جوا ، ولم اقل
ولم ألبا الرق الرقي ، ولم اقل

ولعل قول أعرابي لسانه :
القول لجران والسيجن مفلان
لعلنا توي برقنا بولنا
لعلنا : انفسنا في الباب انظر ساعه

(٣٢) هي تلك القصيدة التي يقول فيها :

ألا ليت شعري هل أبقيت ليلنا
فلنبت الشفا لم يطلع الركب عرفة
لقد كان في أهل الشفا لوشا الشفا مزار... ولكن الشفا ليس طابنا
لذكرت من بيكي مني فلم أبعد
ولكن بالفرار الشمسفة لوشا
بجنب الشفا أجزى الفلاس الشواجا
ولبت الشفا ملس الركب ليلنا
سوى السيف والرؤس الرمحي بيكنا
هزبز هلهن المشفة مافنا

وهو في سجنه بسجستان الى الوطن ، ومثل هذا فعله الشاعر المسمى نصيب الأصغر^(٣٤) ، وقد أكثر شعراء كثيرون في هذا الجانب نذكر منهم الشاعر ابن قطيفة ، الذي نفاه ابن الزبير فتذكر غربته وحن حنيناً شديداً في قصيدته التي أولها :

أترمي السلام ان جشت قرومي وقليل هم لدي السلام^(٣٥)

وتذكر أرض الحبيبة عند شعراء الغزل من الوفرة بمكان ، وقضية النفي في الأطوار الاسلامي قد كثرت ابتداء من عهد عمر بن الخطاب الذي ضرب وسجن وعزل وحد ونفى وكان في مقدمة الشعراء الذين نفوا الى حضوضي أبو عجن الثقفي^(٣٦) ، وقد كان هذا العنف وراء توظيف الرمز والكناية توظيفاً جديداً على حد ما فعل حميد بن ثور حين تغزل في

أشود لأصحابي : ارفموني لأني بقرٌ بمبي أن سهيل بذلها
لها صاحبي رحلي منا لوت فأتزلا بربابة .. ان مقبم ليها
بفولون : لا تبعدا وهم يندفون وابن مكان البعد الأ مكاتبها
لها صاحبي ، اما عرفنت فيلكن بي مازن والربيب .. الأ تلافها
وعقل قلوبني في الركاب ، فأتا سفلن اكبابا ، ونبيكي براكها
بميد ، فغربت الذار ، ثاب بفقرة يد الشعر ممرولا بأن لا تلتانها
ألب طرلي حول رحلي فلا أرى به من عيون المولتات سراعها
وبالمرسل منا نسوة لو فهدنني بكين ، ولتبن الكبب المدايرها
وما كان عهد المرسل حندي وأمه دنيا ، ولا وقت بالمرسل قلها
لستين أمي ، وابستعها ، وعالي وبكبة أخرى هيج البواكها

انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق محمود شاكر ١/٣٤٢ ، وانظر تحليل د . سعد ميسر هذه القصيدة في العدد ١٣ من مجلة الشعر و تكرار الرمز هنا لديه يرمز لشدة بوطته ، ومثل هذا تكرار لكلمة الفدا ، ككلاما رمز للوطن ، والشاعر يرى أن الوطن رمز للحياة ، أو هو الحياة ، لأنه رمز للتداني والاجتماع والوصل والفناء ، أما الغربة فهي رمز للموت والكنية والفناء ، وهذا يذكركنا بما قيل من أبي علي الغالي ، بأنه حين أحسن بالموت في الغربة ، أروى أن يكتب على قبره هذين البيتين :

صلا لحدي لبري بطريق ودقوا فليس لمن وارى الشراب حبيب
ولا تلتفوني بالشعراء فرتبا بكى إن رأى لبر العريب حريب

(٣٣) أول القصيدة :

ألا حي ليلى انا إلى شامها وكان مع العدم الأعدي كلامها
انظر دراسة في نص شعر لمري . د . حيد بدي . العدد ١٣ من مجلة كلية الآداب والدرية بأكويت .

(٣٤) جاء في شعر بن مفرغ الحميري . جمع وتقدم د . داود سلوم ص ١٢٤
دار سلسي بالغيت في الأطفال
أين مني السلام من بعد نائي كيف نوم الأسير في الأطفال
أين مني فارجسي لي محبي وسوالي
أين - لا أين - جنتي وسلاحي وفزالي سقى الإله عزالي
همم الشعر عرفنا فنداعي وسطابها يسربها لاربعالي
أم قسيتنا حاجتنا نال المو فليلنا الا كل شيء نال
ونقل الشعراء السود وعصاهم الشعرية . د . حيد بدي ص ١٥٦ .

(٣٥) الألفي ١/٣٩ .

(٣٦) الألفي ١/١٣٨ وهو القائل :

أنا من فاضلي الى أمل كرمه تروني عظمي بعد موتي مروكها
ولا تلتفتني في الفلا فاتي أحاف أنا ما ست الأ انكها
وقد ضرب عمر أباً شجرة وسجن الخطية ، وعزل الثمان بن علي ، وحد أباً عجين وفلا ، وقد حبس عثمان شاهيـه بن الحارث البرجي ، وحذ على شاعره النبطي .

شجرة وكان يقصد امرأة ، ولعل هذا كان وراء ما سمي « بأدب الحمام » الذي ظهر فجأة في العصر الأموي ، وبخاصة عند شعراء المدن ، ذلك لأن الحديث عن القطا كان هو الغالب على الشعر من قبل^(٣٧) .

- ٨ -

فاذا جئنا الى العصر الحديث وجدنا كثرة كثرة من الشعراء الذين حنوا الى وطنهم تحت وطأة ظامرة « النفي السياسي » بصفة خاصة ، وذلك حين أجبر كثير من الشعراء على ترك الوطن على نحو ما نعرف من رفاة بدوي رافع الطلحطاوي الذي نفي الى السودان^(٣٨) ، وعلى حد ما نعرف من هذه اللوعة الجزلة التي تقابلنا عند محمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه الى سيلان^(٣٩) ، ومثل هذا نجده عند أحمد شوقي على حد ما نعرف مثلاً من سبنيته التي قال فيها :

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني السيه في الخلد نفسي
وعلى حد ما نعرف من أندلسياته ، وهو القائل :

ياساسكي مصر ان لا نزال على عهد الوفاء وان غبنا مقيمينا

(٣٧) تأمل قول حميد بن ثور في ديوانه بتحقيق المصنف :

وما حاج هذا الفسوق إلا عذبة
مطوقة طوقا وليس بحلبة
ولهي راس أكثر من وقفة ونحن لا ننتس ما قاله المباسم بين الأحف في حالة احتضار - كما جله في النجوم الزاهرة ١/٢ ، ١٢٨ ، ١٢٩ .

ولقد زاد الفجاءة
شقه ما شقه فبكى
فنه حنن
سكنه حنن

وما فعله الحسن بن حيدان المعروف بالينبعجي الذي رأى حملة تترج باب الطاق بغداد ، فابتاعها بخمس مائة درهم ، وأطلقها وقال لعبيته المشهورة التي أرقها :

لأحت مطوقة بسباب الخفاق
لأحت مطوقة لاجرت سوابق

(٣٨) تأمل قوله : « من طبع الأحرار أحرار الخنن الى الأبطال ، وموطن الإنسان على اندام محبوب ، ومنتهى مكاف له مرغوب » وقوله ، « فلا زلت أشتوق الى وطني المحكمسي ، وأشتوق وأطلعني الى أبحار السيرة وأتصرف ، ولا أسوي بغيرها المحمية سواها في القيام بالحقوق والكرام شروعا » وقوله « حب الأبطال على عظم الحب وكرم الأدب أبهى هنوا » . لا سيما إذا كان الموطن بيت العز والسعادة . . . وهو يعلق على مصر وسلطنة المدن ورئيسة بلاد الدنيا « - انظر مقدمة وطنية مصر . بولاق ١٢٨٣ هـ ، الأمدال الكاملة لرفاعة . د . محمد صدارة ١/١ ، ٢٥٦ ، تحليل الأبريز ٢٠٣ وقد قال وهو في باريس :

زمن حنن به لمصر فدينتها
لو شأبت حنن لاف ليلها
ولفن حنن بأن مصر بلنته
والنيل كسروها الفسيفي شرايه

(٣٩) على نحو ما نعرف مثلاً من قصائده التي أرقها :

مضى ترد السهم الحواس مبالا
(و) ليلبك يا داهي الأشتاق من داهي
(و) هل من طبيب لدهاء الحب أوداقي ؟
(و) أسأله سيف ، أم حقيقه بارق
(و) أين ألبام لاني وقباي
(و) لنكحل مع جري من ملة سبب

ديوان البارودي - ضبط على الجارم وعهد خليف معروف - ج ٢ ص ١٤٥ ، ٢٢٥ ، ٢٨٣ ، وانظر ما جله في الجزء الأول ص ٤٠ ، ٤٧ ، ١٢٩ ، ١٢٩ ، ١٢٩ ، ١٨١ ، وقد تبه الدكتور محمد حسن ميكل في المقدمة لهذه الظامرة فقال : وكانت ربة الشعر تسم العزاء ، مدت اليه إنيارها ، ولقمت أبلغ آياتها برفقها عليها ليعمد لي أقدامها كربة لفسه ، وقام عليه ، برأيه الخليل الى الوطن ليشكو التوى ويصور الوطن أروع صورة في أبرج حبارة ، ويخبر عن الخليل الى الوطن فيعلن مصر ويصورها فيها . .

هلا بعثتم لنا من ماء نركم شيئا نبل به أحشاء صاديننا
كل المناهل بعد النيل آمنة ما أبعد النيل إلا عن أمانينا^(٤٠)
وقرب من هذا نجده عند خليل مطران ، وولي الدين يكن ، وتأمل قول عبدالمحسن الكاظمي :

تشد الرحل من بلد لأخرى وما لناك من بلد نصيب
وفي مصر أراك وأنت لاه وقلبك في العراق جوى يلوب
وأصبو للحصى بجميع قلبي كذا فليصب للوطن الغريب !

ونحن لا ننسى حنين المهجرين المشتعل الى أوطانهم في عالمهم الغريب ، وحنين السودانيين اليائس حين يرو أنفسهم معزولين في عدد من بلدان العالم ، أما الشعر الفلسطيني ، فهو يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحلم بالوطن المفقود ، ومحاولة لإثبات ملكية أشياء كثيرة حتى لا تضيع في غمار الزمن ، واكتفاء برؤية أي شيء يبعث في النفس من الوطن ، ومن أبدع في هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر :

لكن في عينيك بعض الملح من وطني
لوقشة مما يرف بيدير البلبل
خبأها بين الجناح وخفقة الكبد
لوقشة بيد ، ومزقة سوسن بيد !

.. ولعل أحدا في الشعر المعاصر لم يحترق بالغربة كما احترق الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فله دواوين كاملة في هذا مثل (أشعار في النفي) ، وهو يذكر أشياء كثيرة في الوطن ، ويركز بصفة خاصة على والده ، وزوجه ، وشوارع بغداد ، وولديه علي وسعيد ، وقبرة ، وليلة مقمرة ، والنخيل ، وبغداد ، وحين يكاد ينفجر قلبه ، يصرخ قائلا :
« أعدني الى وطني » :

إلهي ... أعدني الى وطني عندليب
على جنح غيمه
على ضوء نجمه
.. أعدني فله
ترف على صدر نبع وتله
.. إلهي أعدني الى وطني عندليب

كما أنه كانت لغربة بدر شاكر السياب مرارة خاصة ، ذلك لأنها تتصل بعجز الانسان أمام القوى القاهرة ، وأمام

(٤٠) التوفيات ٢٤٤/٢ ، ١٠٤٠ وانظر قصيدته التي عنوانها أبحث أمة عن ١٠٣ .

توديع الإنسان لأجزاء تموت تباعاً في جسمه ونفسه ، ومن هنا لا يملك إلا النواح المدمر ، والأمل اليائس^(٤١) ، وغربة أحمد عبد المعطي حجازي من باريس تبدو معشوقة ، ذلك لأنه يصمم على أن يعيشها حتى لو هلك « تحت الرذاذ

(٤١) هويداً رحلة الغربة بالكتابة من ردا ، ذاكرة أنه يكي على وعته من غربته ويمسح على ذكراه ، ويرداه الفصيلة وهي اجسامهم بفقر الإنسان وهو انه في الوطن ، وضبط العالم الغربي عليه ، وقد كتبها عام ١٩٦١ وعرضا بقوله : سحس هيرك في نفسي ، يتال وفرع كالجرس . ثم تراء غربيا في ثلاث مدن هي لندن وباريس والكويت ، وهو يصرخ صرخة عالميا في لندن لأنه عرف حقيقة مرضه ، ومن ثم تراء في عام ١٩٦٣ بكتب العديد من القصائد في محبة في الغربة ولقد كانت حينه - قلبه - على زوجة وأولاده وأمه الحية وقرينته بصفة خاصة والوطن بصفة عامة ، وسجن ، يوصي ، تراء يقول :

ان مت يا وطني للغير في مقابر الكتيبة
أغصني سناي ، وان سلمت فإن كبرها في الخفول
هو ما تريد من الحياة ، لدى ضحارك الرحية
أرياض لندن والدروب ولا أصابعك المصيبة

وسجن لا يبق في العودة يقول :

ان يكتب الله في العمود الى العراق
فسوف أتمم الثرى ، أهاق الشجر
أصبح بالبحر
د يا أرج أجنة ، يا أجنوة ، يا رفاق ،
الحسن البصري جب أرض رواق وراق
فما رأي أحسن حيتا منه في العراق ،
والذكر العراق : ليت القصر الخفيف
من أفق العراق يرفي على : آة يا قصر
أما لست وجه هيلان ؟ أنا الغرب
يكله لو لست هيلان ان انتز
منك ضياء عبر شيفك الأب الكتيب
وسن من الشعر والشعر
.. ما أطول الليل ، وأسى مدينة السهر
ومدينة النوم بلا قصر من ٢٩٩

ولقد كان يتابع السياسة في وطنه ، وعمل لمصرع عبدالكريم قاسم من ٣٠٩ وسجنه من باريس لوطنه حين عابر ، فلك لأنه من جانب آخر كان انسانا هابرا ، ولقد كان اعتماده أساسا برازوا تركت له زعموا في زهرية ، وكلمة د الى اللغاة ، كما في قصيدة ليلة في باريس من ٦٦١ ، وفي قصائده التي كتبها من الكويت كان قد أدرك أنه لا أمل في نجاحه من المرض ، ومن هنا صرخ :

واسبرته .. فلن أعود الى العراق من ٣٣٣

وطلب الموت من ٧٠٦

أليس يكني أيا الآله
أن القضاء غاية الحياة
.. هفت الأرضي « أريد أن أتم
بين قبور أهل البصرة
وراء ليل الغيرة
رمضة الرحمة يا الله !

الدقء» (٤٢) ، وحين يصادف جرحى الحرب في باريس يذكروهم بأن المذن الأجنيبة فاتنة ، وبأن الغرياء فيها في حاجة إلى أقدامهم وأفرعهم ، وبالرغم من حزنه عليهم إلا أنه سيبقى على الرغم من أنه « سيدخل في الليل لحده » ثم إن الأشياء المصرية قد بدأت في الشحوب كما في قصيدة سفر . وفي الحقيقة نراه يفقد ماضيه ، ويعاني من أجل التعود على القنق البديل :

دائمًا سنظل نتأرجح بين الزمانين
لن نستطيع استعادة وجه أبيك
ولن نتعود هذا القنق البديل
وقد يلجأ الشاعر إلى حلم القطة لمحمد الفيتوري في ديوانه البطل والثورة والمنشقة :

أحلم أنني لقيت
وأنا تعانقنا معا
وأني غفوت في قصر النعاس الحشن
هنيئة على ذراع وطني
وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود ، على نحو ما فعل محمد أبو دومة في بودابست :

- إلى التحول كل مساء
- تتحول ؟
- التحول ورقة بردي
أفهمس شوقي في نهر الأسفار
وأكتب فوق ضلوعي لأميرة سرى
أنفخ أياها وحكايات
أنسج من نبض اللهفة مظروفا ، وأخمس نفسي فيه
- وماذا بعد ؟
- استعطف عزم الريح لترفعها لحبيبي !

(٤٢) كانت ملكة الليل . أحد حيلامي حيلامي ، وقيل قوله :

أنت نائبة
ولما هرم
لجل في سلسلة قشون ودهبي
محباً مدماً
.. تجت نائبة
تحن من الحب ، لكني
أفنى أحرأ ضاعدا
كأن لا بد أن تلقي في صباي
إن
لمضحك مدق الجنون ،
وتأ رجلاً مما !

.. ولعل المتنبي كان أروع من قهر الغربة في الشعر العربي ، على نحو ما نعرف مثلاً من حنينه الى دمشق حين رأى نفسه في جنة من جنات الدنيا بأرض فارس ، فمع أنه كان مسحوراً بجمال الطبيعة ، ورسم لها أكثر من لوحة خالدة ، إلا أنه سرعان ما ذكر على وجه الخصوص « دمشق » .

مفاني الشعب طيباً في المغاني	بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن السقى العربي فيها	عريب الوجه واليد واللسان
.. ولو كانت دمشق ثقى عنابي	لبسقى الشرذ صبيني الجفان
يقول بشعب بؤان حصاني	: أعن هذا يسار الى الطعان ؟

وفي الشعر الديني نجد هجرة الى الأماكن المقدسة ، ومحاولة للعيش في هذا الزمان الروحي ، فإذا دخلنا عالم الصوفية وجدنا تعطيلاً للزمان والمكان ، ووجدنا من يقول للبساطامي : انه يمشي على الماء والهواء ، ويأتي مكة طائراً ، فيشطع في الرد عليه : المؤمن أكبر على الله من الغراب ، فالغراب يفعل هذا ، كما يقول : المؤمن الجيد نجمة مكة ، وتطوف حوله ، وترجع ، ولا يشعر به أحد كأنه أخذ ، ودواوينهم مليئة بمثل هذا الشطح على نحو ما نعرف بصفة خاصة من أعمال السهروردي والحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض .

- ٩ -

وإذا كنا نجد في الشعر نوعاً من الغربة البسيطة داخل الوطن ، على نحو ما نعرف من شعر المفارقة القديم حيث كان الشاعر ينتقل من نجع الى نجع ومن البادية الى المدينة ، فإن الأجيال الحديثة عرفت هذا حين تركت القرية الى المدينة ، نرى هذا في الحديث عن « جيكور » للشاعر السياب حين كتب في البصرة وفي بغداد ، ونرى هذا في تذكرات صلاح عبدالصبور لقرينته في الشرقية ، كما نراه بصورة أوضح وأعمق عند محمد عبدالمعطي الممشري حين قدم ترجمة ذاتية للريف الذي خرج منه ، وعند أحمد عبدالمعطي حجازي الذي كان يتصور نفسه دائماً يعود الى الصرية ، والذي كان لا يكف عن ذكر خضرتها وبساطتها ، ويقيم مقارنة بين ناسها وناس المدينة :

- يام هم من أين الطريق ؟

أين طريق السيدة ؟

- أيهن قليلاً ، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إليَّ

وسوت يا ليل المدينة

أجر سالي المجهد ، للسيدة

بلا نقود جائع حتى العياء

وما أكثر هذا عند شعراء السودان ، وقد نجد الإحساس بالغربة الآن عند العرب المغتربين في العالم العربي ، ولكن الظاهرة العامة ان الإحساس بالغربة هذا سرعان ما يتضاءل ، ويضعف ، وبخاصة عند الشعراء المحسوسين على القومية العربية ، فهم يرون أن العالم العربي قرية واحدة ، وأنهم جزء من هذا العالم الذي ينتقلون اليه .

- ١٠ -

إذا كان هذا الحنين غارقاً في الألم لبعد الشاعر عن وطنه ، فإن هناك جانباً من الشعر يقال على البعد ولكنه مليء بالمرح والسعادة على حد ما نعرف من أعمال علي محمود طه ، وكلنا يعرف « أغنية الجنود » في « كرتفال فينسيا »

قال : من أين ؟ وأصغني ورنّا
قال : ان كنت غريباً فأنا
قلت - والشوّة تسري في لساني -
أين وادي السحر صدّاح المغان
قلت من مصر غريب ههنا
لم تكن فينيسيا في موطننا
: هاجت الذكرى فابن الهرمان
أين ماء النيل ؟ أين الضفّتان

آه لو كنت معي نخثال عبره
بشرع تسبح الأنجم الثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كليوتره .

ومثل هذه النغمة نجدها عند صالح جودت حين راح يفخر على فتاة أجنبية بأنه من بلاد عريقة ثم انطلق يصف بلاده ، وعند نزار قباني في عاوداته لأسيانية في قصر الحمراء ، وعند عمر أبوريشة في تطوافه بكثير من مدن العالم ، الى حد عشق الغربة ، على نحو قوله في قصيدة الغربة :

يا غربي لا تطلقني أسري
لم يبق لي في العمر ما يغري

وعند هلال ناجي حين ساح في بعض المدن الأوروبية كما في ديوانه « ساق على الدانوب » ولقد عبق نزار قباني هذه الظاهرة ولونها وموسيقها بأكثر مما يطيق الشعر ، وبخاصة في ديوانه الأخير (٤٣) الذي اهتم فيه بعربيات عصريات في الخارج ، على نحو ما نعرف من قصيدته فاطمة في الريف البريطاني التي نراها توصيه بأن يسك يدها كي لا يضيع ونراه محتفظاً بخصائصه العربية :

لندن تمطرني ثلجا ، وأبقى باشتهائي بدويا
لندن تمنعني كل الثقافات ، وأبقى بجنوني حريبا
.. لم ير الريف البريطاني من قبلك
عينين تقولان كلاما عربيا !

وهو - في نشوته بفاطمة - لا يغفل عن واقع العالم العربي ، على نحو قوله في « مع فاطمة في قطار الجنون » :
انني أعرف معنى أن يكون المرء في حالة عشق خلف أسوار الزّمان العربي
وأنا أعرف معنى أن يروح المرء ..
أو يمس .. أو ينطق .. في هذا الزّمان العربي

(٤٣) الحب لا يلف على الضوء الأحمر .

وأنا أعرف معنى أن تكون امرأتى . .

وغم أرواح الزمان العربي !

فأنا تطليبي الشرطة للتحقيق في ألوان عينيك . .

وفيا تحت قمصاني

المهم أنه يعطي حبيته فاطمة ملامح وخصائص عربية حتى لتبدو صورة للوطن ، فكحلها حجازي ، وهي تنكسر كفتافيت الباقوت ، ويتصالح في عينيها الضوء والعتمة ، ولها شعر عجري ، وشفتان مثلثتان كحيتي فاكهة ، وعينان تنفطان العسل الأسود ، وشفة سفلى تنقُط الشعر ، وحلق طويل برون كناقوس كنيسة ، ثم أنها عصفورة قادمة من المياه الدافئة ، وسمكة تتكلم العربية ، وتتهجئ كلمات الحب باللغة الفرنسية .

- ١١ -

من الملاحظ أن التراث العربي كان تشخيصه سلبيا حين تكلم عن الغربة ، وعن وحدة الانسان في هذه الغربة ، فنحن لا ننسى قول ابن قتيبة في تأويل شكل القرآن . . . من انفرذ فكر ، وتوهم ، واستوحش ، وتحيل ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع ، ولا قول الجاحظ . . . وإذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورته الكبيرة ، وارتاب ، وتفرق ذهنه ، وانتقصت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع^(٤٤)

والملاحظة العامة أن هذا الخوف إذا كان قد عرف طريقه الى الانسان العربي القديم الذي كتب عليه الترحل والهجرة بل وأصبح يؤرخ بالهجرة ، باعتبارها أهم حدث اسلامي ، فإن هذا الخوف قد تعمق بعد ذلك حين أخذ له أبعادا أكبر من مجرد الخروج الحسي من الوطن ، ذلك حين كان يحس البعض أن الوطن قد استلب منه حتى ولو كان يعيش داخله ، وان كنا نلاحظ أن هناك أصواتا قليلة مخالفة لهذا الخط الرئيسي كانت تدعو الى عدم التجزؤ ، والى الحركة على خطوط الطول والعرض بالعالم^(٤٥)

. . وعلى كل فإذا أردنا التعرف على ظاهرة الغربة والحنين الى الوطن في ضوء ما يراه المحدثون نجد اختلافا بين النظرتين ، فهناك من يقول : إن الحنين الى الوطن يتولد أساسا من خلل في الخيال عند الانسان ، وهو ينتج عادة من اتجاه العاصرة العصبية في اتجاه واحد بعينه في المخ ، ومن ثم لا تتولد من جراء ذلك إلا فكرة واحدة بعينها ، وهي الرغبة في العودة الى الوطن ، والحنين الدائم للعودة ، وفي ضوء هذا يراه البعض « مرضا رقيقا » يتمكن من الانسان حتى يجد نفسه عائدا للعيش في ظلاله . ويتحقق هذا أروع ما يكون التحقق عند اللذين أبعدوا ظلما عن الوطن . وهناك نظرة

(٤٤) انظر بشكل تأويل القرآن ٨٧ ، والحيوان ٦/ ٢٥٠ ، وخطوط الزلزلة والبيكة لوفان الدين عنباء بن أحمد بن محمد بن لكاهم القاسمي ٥٤١ هـ - المخطوطات المصورة مكتبة المخطوطات بجامعة الكويت .

(٤٥) للألماني إيفاني شعر في هذا ، ومثل حد قول الشاعر صرتر :

للمسافر	الغلا	دع	المسافر	للمسافر
للمسافر	لوطاسم	أشكال	سكان	القبود
وهذا يذكرنا بقول الشاعر العراقي مبدائي الجبل :				
مع العراق	وسا	لناكته	ولرحل	للقوم
ولا تفل	وطي	سكني	ما	حب
وهذا نجد عند العراقيين مبدائيل الأعرس ومبدائيل النادري ، وتجدد عند المصري مبدائيل المصري ، واللياني نصف البرازي ، والفاقي حلم مونس .				

تقول بأنه مريض عجب للذات ، وكثير من الشعراء ، يؤججون هذا الجانب ليشتمل الشعر عندهم ، على أن صورة « المكان » لا تكون هي الملمح الرئيسي في عملية التذكر ، ذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر أساسا هو فيض ذكرياته عن طفولته ، وعن شبابه الذي عاشه في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حب ذهاب ولكن ما زالت له بقايا داخل النفس - وعلى حدّ تعبير الشاعر نصيب الأكيبر له « عقابيل » - والملاحظة العامة أن الانسان حين يتحقق له هذا الحلم ، وحين يتمكن من العودة تطير الأخيلا ، وتحفّ الرؤى العذبة ، ويصبح محاصرا بواقع غليظ جهم ، فبعد أن كان يقول كأشجع السلمي :

ومنترب ينقضني ليله	فنونا ومقلته تلمع
يؤرقه نأيه في البلا	دنيا يستقر به مضج
إذا الليل ألبسه ثوبه	تقلب فيه فنى موجع

نراه يتألم بعد العودة كقول أبي العلاء :

يا لهف نفسي على أي رجعت الى	أرض السّلام ولم أهيك ببغدادا
إذا رأيت أمورا لا توافقني	قلت : الأياب الى الأوطان أدّى ذا

وهناك من يذكر أن الحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباط بظاهرة التذكّر ، ومن ثم فإن حاسة السمع يكون لها دور هام في هذا المجال ، فصوت المرأة مثلا يصبح أروع من ملاحظها ، وعلى كل فحاسة السمع - وهي موهبة عند الانسان العربي والصحراوي على وجه الخصوص - تهب الحساسية والشاعرية للأماكن والأشياء .

وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره علاقة حميمة توجد عند الانسان ، وتستمر بوجود الأبوين ، وبالمراحل الأولى للنمو الشخصي ، وقد يكمن عند الانسان ، ويظهر فجأة على نحو ما هو معروف من أن بعض الشعراء يحاول الاحتفاظ بمواقف طفولية بعينها ، ثم يفجرها في عدد المواقف .

ومهما يكمن من شيء ، فقد قيل عنه انه مرض ريفي ، ومرض مميت ، ومرض نفسي ، وأنه كثيرا ما يكون الحرمان الاجتماعي وراء العديد من ظواهره . ومن المعروف أن الانسان الحر هو الانسان الذي يتصرف بكامل اختياره في المكان والزمان والموقف ، وأن الغريب لا يملك هذا ، وأنه سيظل دائما على احساس « بالانقصام » عن المحيط الذي حوله^(٤٦) وفي ضوء هذا يتحقّق القول بأن الغربة محنة

- ١٢ -

.. كان من الطبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة ، ذلك لأنها لم تكن حادثا عارضا ، وإنما كانت حادثا موجعا في كثير من الأحيان ، وبخاصة حين كان الشاعر يضطر الى الغربة اضطرارا . ولعلّ أوّل شيء بارز يقابلنا في هذا

(٤٦) راجع مجلة فيرجين - العدد السابع - مايو ١٩٦٨ من ٤٠ - ٥٣ ، وانظر انجازات الشعر العربي المعاصر . د . احسان عباس سلسلة عالم المعرفة عن ١١١ ، والأدب وقلم الحياة المعاصرة . د . محمد زكي الشافعي ٤٧ وما بعدها .

الانجاء هو استبدال المطلق الظللي عند بعضهم بقضية الحنين الى الوطن ، وقد رأينا هذا يكثر ابتداء من شعراء الفتح الإسلامية المبكرة ، على حدّ قول واحد منهم :

خليلي هل بالشام عين حزينة
تبكي على نجد لعليّ أعينها
وهل يائع نفسا بنفس أو الأسى
إليها ، فأخلها بذلك حنينها
وأسلمنا السباكون الأحماسة
مطلوقة قد بان عنها قريبها
تجأوها أخرى على خيزرانة
يكاد يذنبها من الأرض لينها^(٤٧)

وقد ظهر هذا بصفة خاصة عند أبي فراس في أسره ، والصّمة بن عبدالله الفشيري في بلاد فارس . ولما كان الإنسان العربي يهرب من الشكوى عادة ، فإنه كان يتعامل مع من يبكي ويشكو عنه ، وقد يكون ما يتعامل معه قناعا . وبصفة عامة فقد كان الأقرب إليه هو إلقاء الهم في الغربة على الناقية كقول الفرزدق :

وليلة بتنا ديسر حسان نبّهت
هجوذا ، وعيسا كالحسبيات ضمّرا
بكت ناقتي ليلا فهاج بكأؤها
فؤادا الى أهل السديعة أصورا
وحنّت حنيننا منكرا هيجت به
على ذي هوى من شوقه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى
وناهي جمان العين أن يتحدّرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي
وان هي حنّت كنت بالشوق أصلّرا
وكفوله :

تحسّن بزوراء المدينة ناقتي
حنين عجول تبغي البوراثم^(٤٨)

(٤٧) شعر الفتح الإسلامية . د . نعمان القاضي ص ٢٥٧ .

(٤٨) الحسبيات : القسي . السديعة : مكان . أصور : ليل ديوانه ١/ ٢٤٥/ ٢ . ٣٠٧ .

وكقول جرير :

تحنّ قلوصي بعد هذه وهاجها
وميش على ذات السلاسل لامي^(٤٩)

وكقول ذو الرمة :

نحن الى السدھنا بخفان ناسقي
وأين المسوى من صومئنا المترنم^(٥٠)

وقد يكون المعادل للوطن نخلة كقول عوف بن مالك التميمي :
أيا نخلة دون العذيب بتلعة
سقيت الغواذي المدجنات من النخل

وقول آخر :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس
وبين العذيب لا يماورك النخل
ونحن لا ننسى قول عبدالرحمن الداخل في الأندلس :
تبدّت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل

فالنخلة كانت رمزا وتجسيدا ، وتذكيرا بالوطن البعيد .

وإذا كان شعر الغربة المكانية قد صاحب الإنسان في بعض مواقفه ، وكان وراء الشعراء العذريين بصفة خاصة ، ووراء ما يسمى « أدب الحمام » و « أدب الغراء » ، فإن الملاحظ أنه كثر كثرة شديدة مع حركة الأحياء في الشعر العربي ، بعد أن تعمّقت مفاهيمه . ذلك لأن القسمة الرئيسة في وجه الأحياء كانت العودة الى روغة الماضي ، وبخاصة الموضوعات المشتعلة فيه . ثم أنه سافر في ازدهاره حتى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كانت المرحلة الرومانسية تشكل الملامح الرئيسة في هذه الفترة ، التي كانت تمثل مرحلة غاض حادة بين الرومانسية والواقعية ، بمعنى أنه كانت هناك مرحلة هجرة من تيار الى تيار ، ومن ثم كان ذبول هذا النوع من الشعر الرومانسي في ضوء ظاهرة التكيف الاجتماعي الذي أعطى القصيدة نوعا من الصلابة ، وصرامة القلب ، وتعقيل المواطن ، وحيث أصبح الشاعر يتعامل مع الفعل أكثر من التعامل مع الانفعال ، وحيث أخذت بلور الدراما تنمو في العديد من القصائد ، وتتغلب الجوانب الموضوعية على الجوانب الذاتية ، وبعبارة واضحة كان ظهور الصّراع في القصائد الجديدة .

(٤٩) بهران ص ٢٩٠ .

(٥٠) بهران ص ٧٠٩ .

وقد كان يمكن القول بأن شعر الغربة والخنين لن يمثل مساحة كبيرة في الشعر الحديث ، ذلك لأن دواحيه قلّت في الشعر العربي . ولكن الملاحظ أنه ظهرت زهور بديلة في حديقة الشعر العربي ، تتمثل أساساً فيما يمكن أن يسمى « شعر النّفي » سواء أكان النّفي للشاعر طوعاً أو كرها ، خاصة وأتينا رأينا عدداً من الشعراء مّذايين عن أوطانهم ، وعن أنفسهم ، ومن الطبيعي أنهم من خلال عملية النّفي يأخذون من البنايع التي يعتمد عليها شعر الغربة والخنين ، ولأنهم يصبحون في مواجهة أوطان مفقودة ، وطمانينة ضائعة ، ومن ثم نراهم يركّزون على التّعامل مع المواقف الطفولية ، والجوانب الباسمة التي مرت ولن تعود ، ووسيلتهم إلى ذلك النّجاة ، وفي الوقت نفسه نراهم متزوّقين ، ومكرويين ، وعجزوين ، ومضطربين الأحاسيس والدوافع . . . ومن الطبيعي أن هذا ينعكس على الأداة ، فترى جيشانا ، وتداخيا ، ورقرة مفرطة ، وانفعالات زائدة ، ومن الطّبيعي كذلك أن هذا يبعد الشاعر عن الجزالة وعن التماسك ، ويجعله يركّز على الموسيقى أكثر من الصّورة ، ذلك أن الشاعر أصبح يتعامل مع شيء مجرد هو « غياب الوطن » ، ولأن الموسيقى لا تتعامل أساساً مع الشيء المحسوس^(٩١) ، ثم إن الموسيقى هنا - بالعديد من الإيقاعات وتدرجاتها - تتفق مع حالات الارتباب ، وتفريق الذّهن ، ويطهّر الزّمن ، واهتزاز المكان ، واللّيل إلى النّجوى ، بالإضافة إلى « انتفاض الاخلاط » ، على حدّ تعبير الجاحظ ، فإذا جئنا إلى التشكيل بالصّور في هذا الشعر ، وجدنا أن الصّورة إلى حد ما - على غير عادة الشعر العربي - تتعدّد عن التحديد ، وابتزاز المحسوس ، والوصف . . . المهم أن الصّور هنا ليست مجرد صور جالية لها علاقات هندسية ، ذلك لأن علاقاتها قبل أي شيء علاقات نفسية ، ثم إن وضعها الطّبيعي أنها « في القصيدة ، وليست « على » القصيدة ، ومن الطّبيعي أنها تأخذ مكوناتها من شمولية الموقف ، وحتى حين يكون التّعامل في المقام الأول مع الصّورة - وليس الموسيقى - فإن الملاحظ أننا نرى صوراً معزّوة ومشتتة ومأساوية ، وذات صلة حميمة بالموسيقى ، ونحن لا ننسى هنا التفات البلاغيين إلى أن مواقف الرّحيل تتكون من صور حزينة^(٩٢) ، فالأختل مثل مثلاً يربط بين المرحّل وبين المصلوب والمثلث :

كانّه عاشق قد مدّ صفحته
يوم الرّحيل إلى توديع مرّحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته
مواصل لتمطيه من الكسل

وابن المعتز لا ينسى التّركيز على عملية الخوف في لحظات التوديع فيقول :

أشرون على خوف بأغصان مقصّة
مقوّمّة أثمار من عقيق

ومثل هذا نجده عند الشاعر الأسود نصيب الأكبر . . . وما ساعد على هذا انفعاله الزائد الذي قد يخلخل البناء في بعض القصائد ، والذي يرفع درجة الإيقاع ، ثم أنهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العلمية كالفراق

(٩١) نرى هذا بصفة عامة في شعر الملّدين ، كما أن الرقة المفرطة « والتضاد » والأحاسيس الضاعفة ، والانفجار العاطفي يغطي مساحات كبيرة من الشعر العربي .
(٩٢) لسرار البلاغة لمحمد الطاهر ١٧٦ - ١٧٩ .

والحرمان والمرض والموت ، فهم ينطلقون أساساً من مركّزات مأساوية يحييها في مقدمتها « فقد شيء » وكما أن هذا يتطلب التعامل مع رموز يعينها كالقطا والحمام والبرق والريح - وكلها رموز تدل على المفارقة - فانه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة . فعدم التماسك يؤدي الى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام ، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة ، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئاً طبيعياً - وأظهر ما يكون هذا في الغافية - وفي الرقّت نفسه نرى اهتماماً بظاهرة التنغيم في ضوء أنها قريبة للمعنى النحوي ، ذلك لأن إيقاع الجملة يؤثر في معناها مع الاحتفاظ بكل جزئية من جزئياتها ، فهي للاستفهام ان ألقيت في نعمة تساؤل ، وهي للتعجب ان ألقيت على هيئة التعجب ، وهي للنفي ان سبقت في نعمة الانكار ، ثم ان وراء هذا ما يسمى بلغة الجسم أو علم الكينات (Kinesics) (وكل شعب حركاته الجسمية ، وكثير من نصوص الحنين تساعد على هذا ، ذلك لأن هذا الانسان مشحون بالتوتر ، ومن ثم فانه يكون كثير الحركة ، والاشارة . .

ثم ان هذا الشعر لما كان متفجراً وذاتياً فان الغالب عليه عدم التعامل مع الجزالة ، ذلك لأن الشاعر الغريب كان يرسل نفسه إرسالاً ، وكان لا يقف كثيراً عند التماسك المكثف المسمى بالجزالة ، أو التعامل مع الزخارف والبديع الذي كان يتطلب نوعاً من الاستقرار والراحة النفسية والفراغ ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموماً ومسكوناً بالتوتر ، ومتعاملاً مع الانفعال ، ومستطاراً على حد قول ابن مفرغ الحميري (ت عام ٦٩) تقريباً :

سما برق الجمانة فاستطارا
لعل البرق ذاك يمحور ناراً

ولما كان في هذا العالم البائس يحتاج إلى من يكلمه ، فانه كان يخلق أشياء يكلمها وقد يكون هذا الشيء داراً كقول جميل :

أهاجتك المنازل والطلول
عصفون وخيف منهن الحمول
أسائل دار بشنة : أين حلّت
كأن الدار تفهم ما أقول ؟

أو ناقة كقول الراعي النيمري :
وحسنت الى أرض العراق حولتي
وما قيظ أجواف العراق بطائل
فقلت لها : لا تجزعي وتربّصي
من الله سيبا انه ذو نوازل
كلي الحمض بعد المقحمين ، ورازمي
الى قابل ثم اعلمي بعد قابل

وبصفة عامة فما يحكم الموقف في هذا الشعر أنه تعبير عن عاطفة من أجل العاطفة ، وكثيرا ما كان استشفاء من ألم مثار ، ومع أنه كان يمكن أن يتحول الى اضماع للعالم ، ألا أنه وقف عند اضماع النفس المذبذبة بالبعد .

وما يمتنا من هذا كله هو الميل الى الأخذ بأسلوب الحوار المبسط ، فهو قد يكلم نفسه ، وقد يكلم الآخرين كالحيوانات والطيور ، ومن ثم فإن هذا الأسلوب الحوارى أعطى للشعر نوعا من الحيوية والفاعلية ، عل أن هذا النوع من الشعر كان يمكن أن يكون أكثر حيوية ودهشة ، لو كان متعاملا مع عنصر الصراع ، ذلك لأنه في الغالب - كالحال في الشعر العربي - يقف عند حدّ المواساة ، والمشاركة في البكاء ، والوصف من خارج المشهد ، وفي ضوء هذا تظلّ القصيدة العربية - وبخاصة ما يتصل منها بشعر الغربة والحزن - معتمدة أكثر ما تعتمد على عناصر السرد والنحو والوصف ، ويعيد عن المعمار المتصاعد شيئا فشيئا ، الى ما يمكن أن يسمى بالدّورة ، أو ما يمكن أن يسمى بالبسط القصصي والعرض الدرامي . صحيح أننا نجد في بعض القصائد رموزا ، واقتباسا ورؤى وواقعا معاشا ، ومغامرات وجودية ولغوية ، إلا أن كل هذا لا ينهض كل النهوض بالقصيدة المعاصرة ، ذلك لأنه كثيرا ما يكون زهورا صناعية موضوعة على جسد القصيدة ، ولعلّ ما يدل على هذا أن الشاعر عادة لا يقول لنا شيئا عن حكاية غربته ، وعن دواقمها ، ذلك لأن ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويتأجج لأنه إنسان مستطار ، وهو لا يفجر هذه القضايا تعجيرا ، ولا يلجأ الى التركيب ذلك لأنه يعزف على وتر واحد .

وبصفة عامة فشعر الغربة في مجمله تتكرر فيه المواقف - بل الموقف الواحد - والتداعيات ، والمفردات ، والصّور ، ثم إن الموسيقى تكاد تكون واحدة ، فهو عادة لا يتعامل مع كل البحور ، وإنما يتعامل مع ما يمكن أن يسمى بالبحور التي تساعد على الشجي كالبيسيط ، أو المترعة بالموسيقى كالبحور ذات التفعيلة الواحدة ، بالإضافة الى ما يسمى بالقوافي الغنية المطلقة ، وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة لأن الكسر يساعد على الشكوى والأين والانكسار ، والقصائد عادة ليست طويلة لأنها مجرد نفضات للمستطار ، أو مجرد وصف للذين يعيشون تحاربهم من الخارج .

.. المهم أنه كان من قدر الانسان العربي الاهتمام بـ المكان المفقود ، على الحقيقة وعلى المجاز . ففي الماضي كان الطلل ، رمزا لعالم مفقود ، وزمان ضائع يحاول الشاعر أن يتشبث بهما ما وسعه التشبث ، ولقد كان هذا سرا وراء استمرارية الحديث عن الطلل في كل العصور ، وإذا كان هذا واضحا في الشعر المعاصر من طريق رموزه وأساطيره ، فالطلل قه يكون رمزا لشيخوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها ، ولضياع شيء لا بد منه ، ويقابل أسطورة باسطورة طائر الفينيق الذي يكثر الحديث عنها الشعراء المعاصرون ، والتي تبدأ بأنه يحرق نفسه أي أنه يتحوّل الى طلل ، ثم يقوم - تماما - كما يعقب الحديث عن الطلل الحديث عن الغزل - بالإضافة الى تشابه بين الرحلة القديمة والرحلة الحديثة عند الانسان .

ولأمر ما لم يقف الشاعر عادة على الكائن العابر ، ذلك لأن المكان المفقود كان رمزا عند الكثيرين للجحيرة العربية ، أو بعبارة أخرى للثقاه الأول الذي غادره حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض ، كما كان رمزا لعالم علوي - على نحو ما نعرف من شعراء الصوفية - ثم أخذ بعد ذلك أشكالا عدة رأيناها عند الشعراء الغرياء الذين

يمكن القول بأنهم يمثلون قسمة واضحة في وجه الشعر العربي في كل العصور ، والذين رأينا لهم « حضورا » واضحا في كل العصور ، ومع أن هناك من يتنبأ بانتهاء هذا الشعر في ضوء المقولة التي تقول ان العالم أصبح قرية ، ولزوال العديد من دوافعه ، ولكن الذي لاشك فيه أن العالم سيحتاج أبدا الى شعراء يرفضون الواقع ، والأنظمة ، ويرفضون مجرد المرور بالأرض ، ويجرد الحلول بالعالم ، ذلك لأن الذي يستهويهم بحق هو أن يفتقوا في مواجهة العالم ، وأن يقولوا كلمة « لا » . . ويكون من الطبيعي أن يحمل بهم الحسب والتفني والكرب . ويكون من الطبيعي ، أن يستمر شعر الغرباء لا باعتباره دموعا وحنينا فقط ، ولكن باعتباره في المقام الأول إعادة خلق للوطن - من الغربة - كما ينبغي أن يكون عليه الوطن .

وهكذا سيستمر هذا النوع من الشعر سلاحا ، قد يكون سلاحا داعم الصور ، مغرورق الموسيقى ، ولكنه على أية حال ان لم يستطع تعجير ثورات في الشكل وفي المضمون وفي الحياة ، فانه على الأقل سيكون قادرا على تقديم نوع من أنواع الشفقة على الوطن ، ولاشك أن تراكم هذا النوع من الشفقة على الوطن - وعلى النفس - يعطي الأمل في أنه سيدوي بعد فترة انفجار ما من أجل أوطان البراءة والنقاء والعدالة الضائعة من العالم ، ومن الشعراء ، فالأوطان التي يفتقدونها أكثر الشعراء الآن هي أوطان البراءة والنقاء والعدالة . . وهم يكافحون أشياء كثيرة من أجل الوصول إليها ، وقد يمتزقون - كطائر الفينيقي - ولكنهم يعودون حياة وخصبا وتمهدا واخضرارا .

.. وهم قد يغادرون الوطن ، ولكنهم يظلون دائما كما يقول الشاعر :

كل امرئ يعمل فوق راحته وطنه
أو كفته (٥٣)



١ - مقدمة :

هذا البحث موجه للدارس العربي الذي يقرأ الشعر الانجليزي فلا يترقب له ، ليس فقط بسبب افتقاره الى حصيلة كافية من اللغة الانجليزية تؤهله لأن يستجلي صورة ويستنبط معانيه ، ولكن بسبب هذا الاختلاف الكبير بين تقاليد القصيدة الانجليزية والقصيدة والعربية في اساليب نظمها من قبل الشعراء ، واستحسانها ، والحكم عليها من قبل الادباء والنقاد . ومن هنا كانت الحاجة الى دراسات تطبيقية للقصيدة الانجليزية باللغة العربية ملحة ، وضرورية للدارسين والباحثين بالعربية في مجالات الشعر الانجليزي المختلفة . وقد ظهرت الحاجة الى مثل هذه الدراسات بصورة جلية بعد ان بدأت دراسة الآداب المقارنة تأخذ مكانتها في اقسام اللغة العربية والانجليزية ، وأخذت دوائرها تتسع في الجامعات العربية .

تفسير الفكرة في "كوبلاخان" ترجمة شعرية ودراسة تطبيقية

جبارة عبدالله محمد الحسن

قسم اللغة الانجليزية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الكويت

وقد لاحظ الباحث ان دارسي ومدرسي مادة الأدب المقارن في اقسام اللغة العربية بهذه الجامعات ، يعتمدون اعتمادا اساسيا على العربية كوسيلة لدراسة وتدريس الآداب الاجنبية . لذلك أثر ان تكون لغة هذا البحث العربية ، لخدمة هذا الغرض .

الحق ان دراسة اي قطعة ادبية ، نقدها او تحليلها ، باللغة التي كتبت بها هو اقوم وأيسر منه بأي لغة اخرى . ولكن الباحث انتهج نهجا يلائم حاجة هؤلاء الدارسين وظروف القارئ العربي عموما ، بترجمة "كوبلاخان" Kubla Khan قصيدة

الشاعر الانجليزي الرومانسي صمويل تايلور كولريدج^(١) Samuel Taylor Coleridge. شعرا ، ما استطاع الى ذلك سبيلا حتى تتسنى لهم الفائلة المرجوة من هذا البحث ، بدراستهم هذه القصيدة عن كتب ، والاستمتاع بقراءتها . كذلك قصد الباحث ان يقدم نموذجا تطبيقيا معتمدا على النص الشعري وحده ، كتصور لما يجب ان تكون عليه دراسة هذه القصيدة الرائعة ، عله يكون مدخلا يعينهم على دراسة هذا النوع من الشعر الانجليزي .

وقد اتبع الباحث اسلوبين اساسيين للقيام بهذه الدراسة :

١ - تحقيق القصيدة من المصادر والمراجع الانجليزية .

٢ - ترجمة القصيدة شعرا .

كذلك قامت الدراسة ببحث الافتراض التالي :

« ان ترجمة القصيدة الانجليزية شعرا تعين القارئ العربي على التوصل الى المعاني الخفية فيها » .

في دراسة قصيدة غامضة ، شاعرها فيلسوف ومفكر وناقد ومحدث بارع ، واختلف فيها النقاد والادباء ، مثل « كولياخان »^(٢) ، لابد للباحث ان يجدد الاطار الذي يبحث فيه منذ البداية ، حتى لا يفرق في بحورها وغيرها ويتوه في رموزها وعالمها العجيب . لذلك قصر الباحث موضوعه على « تفسير فكرة القصيدة » لاسباب عدة اهمها :

١ - لابد للقصيدة الانجليزية من فكرة اساسية تهيمن عليها وتسمى لوحدة الموضوع فيها .

٢ - ان الناقد ايان اصدار حكمه على قصيدة ما ، فانه يبحث عن فكرتها الاساسية ثم الاساليب الفنية التي اتبعها الشاعر لابرزاها .

٣ - اختلاف النقاد والادباء في تقرير فكرة « كولياخان » . وعدم اتفاقهم حول رؤية واحدة لها .

٤ - تقديم نموذج تطبيقي لتفسير الفكرة في القصيدة في واحد من اجناس الشعر الانجليزي .

(١) فهو الشاعر الانجليزي الرومانسي صمويل تايلور كولريدج ، Samuel Taylor Coleridge ، ولد في قرية « ديفن » ، Devon ، بالبيشيرا في الجانوي والمشرين من شهر اكتوبر عام ١٧٧٢م ، ومات في الخامس والمشرين من يوليو من عام ١٨٣٤م . عمل والده تشارا وناظرأ مدرسة القرية ، ومات عنه وهو ابن تسع ، وكان اصغر ابناءاته الصصة ، الامر الذي جعله يفتس مائعا منذ البداية . ولد كان لظروفه المادية تلك اثر مبالغ في سلوكه المم والطبقات النفسية التي يمرض ها . ولا كان فطرا تها لم يستجيب كثيرا للمرأة المدرسية التقليدية ، واعتبرها مديبا كلاسكيا مديبا لا يركب عصره (القرن الثامن عشر الميلادي ، لا سيما النصف الاخير منه) ، ولذلك تحول الى الفلسفة والجماليات والسياسة المعاصرة من راديكالية Radicalsism ، وياكوبية Jacobinism ، ميمدا من التيار الثوري اليسبي ، الذي سبق عصر الرومانسية Romanticism . وقد ساد هذا المذهب الثوري الجليد فرنسا وبريطانيا واجزاء من أوروبا الغربية آنذاك ، وهي الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية بقليل وقد عاصر كولريدج هذه الحقبة الزمنية المليئة بالاحداث ، وشهد سقوط الباشغل (عام ١٧٨٩م) رمز البليغ والارسطراطية الفرنسية الفاسدة .

لزيد من المعلومات عن كولريدج ، حياته وفنصه وفلسفته ونسره انظر (Reeves, 1976, pp. XII-XXXV) ، ايضا (Colmer, 1965, pp. 1-50) .

كذلك يعني كتاب الدكتور محمد فتحي حلال « الأدب القارن » (طبعة مطبعة بعلبة مصر ، المطبوعات : ٣٧ - ٧٩) صورة شاملة عن العصر الرومانسي والفلسفة الرومانسية .

(٢) اللفظ الصحيح هو « كولياي » ، Cuihai ، وهو اسم أحد ملوك التتر ، وربما أثر كولريدج لفظ « كوليا » للضرورة الشعرية . وكلمة « خان » Khan معناها زعيم عربي في بلاد وسط آسيا ، وقد استعملت كلقب لأي من ملوك التتر في تلك البلاد .

كوبلاخان :

ورد في مخطوطة «كرو»^(٣) The Crewe Manuscript ان القصيدة طبعت لأول مرة عام ١٨١٦م ،
عندما كتب لها شاعرها مقدمة ، وقد اعطاها ايامث ثلاثة اسماء :
«كوبلاخان ، او رؤية في حلم . قطعة شعرية » .

Kubla Khan, or A Vision in a Dream. A Fragment.

ومنذ ظهورها والى فترة طويلة بعد ذلك ، تولتها جبهة من الادباء والنقاد بالشرح والتحليل والتعليق والنقد
(Hill, ed., 1978, p. 148). ومن هؤلاء اصدقاء وصحب الشاعر ، الذين كانوا على صلة وثيقة به . كما انها
حظيت باقلام النقاد والدارسين في عصرنا هذا . الا ان هؤلاء جميعا لم يتفقوا حول رؤية واحدة للقصيدة وتفرقت
آراؤهم في تقرير فكرة القصيدة لثلاثة اسباب رئيسية : -

- ١ - تأثرت آراء كثير من النقاد والادباء اصدقاء الشاعر بمعلومات خارج النص الشعري ، منها سيرة الشاعر
وفلسفته وفكره وحياته الشخصية .
- ٢ - تأثر آراء بعض النقاد والادباء الذين عاصروه بالفلسفات والرؤى السائدة ايامث مما جعلهم يسقطون حكما
مسبقا على القصيدة .
- ٣ - كونت الآراء سالفة الذكر مادة للبحث عن هذه القصيدة ، اثر على مجرى الدراسات المعاصرة .

وقد اجتمعت آراء معظم هؤلاء في نقد القصيدة حول نقاط اساسية نورد اهمها :

- ١ - ان «كوبلاخان» قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط .
- ٢ - ان القصيدة اذا ما حققت نجاحا فائما مرده الى شيئين اثنين :
أ - قدرة القارئ على الاستنتاج واستخراج المعاني الخفية . فان لم تتوفر هذه القدرة فيه ، فانه سوف لن يدرك
معانيها وربما لا تترك القصيدة اثرا في نفسه .
- ب - قدرة القارئ على تفسير ما استعمله الشاعر من مفردات والفاظ شرقية ، غريبة على قاموس الانجليزية
والاذن الغربية عموما .
- ٣ - ان القصيدة «تتاج لحلم» ولذلك جاءت غامضة في معظمها .
- ٤ - انها كتبت تحت تأثير غدر الافيون الذي تعاطاه الشاعر قبيل كتابتها ، ولذلك جاءت مفككة غير متماسكة .

(٣) احفظ «ماركيز كرو» Marquis of Crewe هذه المخطوطة ، وهي عبارة عن نسخة من «كوبلاخان» بخط كورل ريج نفسه ، وقد سلمها للمركز الى «الصالا القومية»
لمعرض الآثار الفنية في لندن ، The National Gallery of London في عام ١٩٣١ ، ولم تكن معروفة للدارسين والباحثين قبل هذا التاريخ .

وقد اعتمد بعض النقاد والادباء ، من معاصرين وغير معاصرين ، في الآراء المذكورة علاوة على النص الشعري واستقى آخرون أفكارهم من مصادر أخرى خارج النص الشعري ، مثل اعتمادهم على المقدمة التي كتبها كولريديج نفسه للقصيد أو ما قاله في جلساته الأدبية ، أو ما نقله عنه اصداقؤه المقربون المعاصرون له ، أو حسب تفسيراتهم لفلسفته وفكره وشعره . هذا وسيأتي نقد بعض هذه الآراء وليس جميعها في القسم الثالث من هذه الدراسة ، إذ ليس الغرض من هذا البحث مناقشة هذه الآراء التي تحدثت عنها كتب كثيرة بالتفصيل ^(٤) .



٢ - تفسير الفكرة الأساسية للقصيد :

لقد صاحبت هذه القصيدة العجيبة عدة تفسيرات لفكرتها الأساسية نختصرها في الآتي :

١ - انحسار الخيال واضمحلال القوى الإبداعية في الملهمين والمبدعين من الشعراء والمفكرين وما يترتب على ذلك من ركود للعقل البشري وبالتالي أفول نجم الشاعرية والبقرية فيهم . (Lockridge, 1977, p. 69, Jones & Tydeman (eds.) 1973, p. 201)

٢ - تخمير العقل البشري من الركود والانحسار باكتشاف الاحوال والمسببات التي تهبط وتسبب لهذا التحرير ، ومن ثم النشوة التي تتحقق لدى المبدعين والعباقرة عند بلوغهم مقصدهم بعد هذا التحرير ، كذلك باكتشاف الاحوال والمسببات التي ترتصد هذا التحرير وتلك النشوة ، وتتوعدهما بالفناء والزوال . (Couburn (ed.), 1967, pp. 161 — 178, Beer (ed.), 1974, pp. 1 — 30)

٣ - وعلى مستوى أكثر رمزية ، فإن القصيدة عن قوى الانسان الإبداعية مطلقا ، وقدرته على خلق نوع من الانسجام بين هذه العناصر المتحاربة المتنافرة في الانسان والطبيعة . (House, 1953, pp. 114 — 116, Beer, 1978, pp. 266)

٤ - القصيدة عن الابداع الشعري والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة من كمال الخيال . (Bod-kin, 1934, p. 95, Humphry House, in Jones & Tydeman, 1973, pp. 20 — 204)

التفسير الأول :

تبنت نخبة من النقاد والادباء هذا التفسير وحاولوا التدليل له بطرائق ووسائل شتى ولكنهم اجتمعوا على ان الفكرة الأساسية للقصيد هي انحطاط الخيال وانحسار واضمحلال الشاعرية ، وأفول نجم الشاعر بعد تألق ! وزعموا ان الخوف من هذه النهاية المأسوية هو المسيطر على شاعر القصيدة ! فبماذا دللوا على تفسيرهم هذا ؟

(٤) انظر المراجع الآتية :

(1) (Beer, 1959, p. 275) : (2) (Schulz, 1963, p. 114) : (3) (House, 1953, pp. 114 — 116) : (4) (Lowes, 1930, p. 363 & p. 409) : (5) (McFarland, 1969, p. 32) .

اعتمد أصحاب هذا التفسير على الرمزية البحتة ، وجعلوا منها مدخلا للتوصل الى المعنى الذي يتجانس مع تفسيرهم . وزعموا ان القصيدة تعتمد على الرمزية في مضمونها حيث انها ترتبط بالعمل الابداعي الذي قام به (كوبلاي خان) (بناء القبة بتلك الصورة الجميلة) ، بعمل آخر غير ابداعي (قبة الشاعر) . يقول لوكريدج : « ان القصيدة بنيت على رمزية تربط بين عمل ابداعي وآخر غير ابداعي » (Lockridge, 1977, pp.69 — 70) .

واعتمادا على هذه الرمزية فان كوبلاي خان - وهو بطل الجزء الأول من القصيدة يملك القدرة على الأمر والنهي في كل ما يبدو له ويستطيع ان يحقق كل ما يريد اعتمادا على سلطانه ، حاله حال من يملك السطوة والسلطان ، وحال سائر المستبدين من الاباطرة والسلاطين ، الذين ينطبق على معظمهم قول الشاعر(*) :

تنهي وتأمّر ما بدا لك في الكبير وفي الصغير
لا تستشير وفي الحمى عدد الكواكب من مشير

لقد تخيل كوبلا خان هذه القبة العظيمة على شاطئ احد الانهار المقدسة ، وتحيط بها الحدائق الغناء من كل ناحية ، واستطاع ان يحقق ما تخيله بأمر سلطاني واحد ، لأنه يملك القدرة على ذلك :

وفي « زاندو » امر « كوبلاخان » .
ان تقام قبة عظيمة للمتع واللذات
على شاطئ « الف » المقدس .

انه يملك القوة والارادة على تحقيق كل ما تصبو اليه نفسه ، وما يرد لعبقريته الغلة في الخيال ، يحققه واقعا ، ويجعل منه حقيقة ملموسة للعيان !

أما الشاعر - وهو بطل الجزء الثاني من القصيدة - فلا يملك مثل هذه القدرات السلطانية . ويملك فقط القدرة على التمني ، والتمني وحده ، فهو يتمنى ان تتحرك فيه عوامل الابداع وتعمل في نفسه . حتى يصل درجة من كمال الخيال والالهام ، تجعله يبني قبة - مثل تلك التي بناها كوبلا خان - في الخيال ، ولكنه لا يقدر ، وعندما يحاول تقليد الخان العظيم بهذه الطريقة (بناء قبة مثل تلك في الهواء) انما يفعل ذلك من منطلق ارضاء نفسه بمجاعة الخان وهو يعلم انه لن يقدر ، لأن بناء « قبة مثل تلك في الهواء » يكون ضربا من ضروب السحر ولوسنا من الوان العرافة (recromancy ، وليس ناجا لقوى ابداع الخيال فيه . (Lockridge, 1977, p.70)

(*) صاحب هذه الأيات شاعر النبل حاكم ابراهيم ، في جيش السلطان عبد الحميد ، الحاكم العثماني في الاساقفة ، بعد أن سامت الأحوال في البلاد الاسلامية والعربية الخاصة لسلطان الامبراطورية العثمانية ، وعظمتها :

عبد الحميد حسب سفلك في يد الملك المنصور
سنت الثلاثين الطوال ولسن بالحكم الصغير

فالخان العظيم ، إذن ، حر طليق يفعل ما يشاء ، ويتمتع بكامل قواه العقلية والابداعية ، يستنده سلطانه ومملكه ، ولكن الشاعر يمتي نفسه بوهم ، ويحري وراء سراب حتى غاب عن دنيا الوعي والادراك ، وما عاد قادرا على ان يفكر ويتأمل ، اوعى ما حوله من واقع ، وخياله لا يسعفه . لذلك يكون تفسير حال صاحبه واصدقائه بالخشية والخلد والتوجس والخوف من سحره ، ويكون التفاهم حوله من باب الخيفة والخلد ، وليس لاجابهم به او بقدراته الابداعية لان بناء « قبة في الهواء » بعيد عن تصورهم وعالمهم الانسي :

احذروه ... ! احذروه ... !

عيناه المتقدتان . . شعره الثائر !

التفوا حوله في حلقات ثلاثا

واغمضوا اعينكم من خشية وخوف .

فهم يلتفون « حوله » في ثلاث حلقات « يدورون حوله ولا يجروا » ولا يجرؤون على القرب منه او الاتصال به ، فقد اصبح في تصورهم موصوما وبه مس من الجن ! الشيء الذي يؤكد فشل الشاعر في ان يكون موطن اعجابهم وانجذابهم اليه ، وبذلك يكون قد فشل في تحقيق الشيء الذي تصوره ويتصوره كل شاعر او عبقرى لنفسه . وتقيد حرية الشاعر وتحديد قدراته بالمقارنة مع الخان العظيم مضمنة في عجزه عن تحويل التمني الى عمل واقع وفشله في ان يكون موضع اعجاب الآخرين ولذلك نفس عن فشله هذا بكتابة القصيدة التي بين ايدينا . (Lockridge, 1977, p.70)

وقد احتكم اصحاب هذا التفسير الى النص الشعري ، واتخذوا من بعض اجزائه شواهد يدللون بها على تفسيرهم الذي اعتمد على الرمزية في جملة . ومن هذه الشواهد - على سبيل المثال - الجزء الذي يصف النبع والنهر المقدس والغيران (الآيات : ٢٠ - ٣٩) حيث يقرنون بين فشل طاقات النبع والنهر في ان تتجسد في النهاية في شيء ملموس ، وفشل قوى الخيال في الشاعر بقصورها عن الابداع الفني في آخر الامر . ويعتقدون ان الشاعر قد خبت فيه عوامل الابداع الشعري ، وانحسرت عنه قوى الخيال التي كانت تغذيا ، وانتهت تماما كما تنتهي عوامل النماء الكامنة في فوران النبع وجريان النهر في غيران لاقرارها ، وتموت كل طاقات النبع والنهر في بحر هامد ساكن دون ان تتجسد في شيء بين محسوس : (Lockridge, 1977, p.70)

ونبع زاهر قد تفجر من هذه المهواة

مازال يندفع في احتياج واضطراب وغليان

وكان الارض من تحته

تلهت بانفاس سريعة ثقيلة .

وفي وسط هذا التنجر والغليان

تناثرت شظايا من صخور

كأنها سقيط يتهاوي

او حبات عصافيه يستخفها حاصد بمضاربه

ومن بين هذه الصخور المايدة

قفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد . .
ولخمس أميال يتحدر تأليهاً
وهو يمترق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان
ويصب في محيط مناج
فيهدم هيجانه . . ويحمد غلانه .

واستشهدوا أيضاً ببعض الصور الشعرية مثل :
« المكان الموحش ، شبح القمر الشاحب في قاع المهواة ، الجنية التي تبكي حبيبها ، هيجان النبع واضطرابه وغلانيه ،
وأخيراً اصوات الموق التي تترامى من بعيد لاسماع الخان ونقص مضجعه داخل قبلة المتع واللذات » ، وفسرهما على انها
دليل للعنصر المدرس في عالم الجن ، وانها شاهد على ان هذا الفردوس الذي صنعه كويلاخان تتهدده قوى شريرة بالفناء
والزوال : (Beer, 1978, pp.124 — 132 & pp. 266 — 268)

وفي قاعها (أي المهواة) شبح لقمر شاحب
سكنته جنية تبكي حبيبها .
انه مكان موحش
كعهده ابدا مهيب ساحر
وفي وسط الاضطراب والمهيجان
سمع اصوات الموق كويلاخان
تترامى من بعيد . . منلوة بحرب .

وقد اعتمد هؤلاء أيضاً على التبر Stress في تقرير طريقة انشاد بعض الابيات حتى يواكب معناها التفسير الذي
يروونه :

وقد حلمت مرة بقبنة حيشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « ابورا »

وكلمة « مرة » في هذين البيتين هي بيت القصيد ، اذ رأى هؤلاء ان تنبؤاً نبيلاً فليكون المعنى « المرة الأولى
والأخيرة » مما يدل على قصور خيال الشاعر ، وتقوفه من ان يحدث مثل هذا الحلم (وهو مصدر إلهامة) مرة واحدة ،
والا يعود اليه مرة ثانية . كذلك رأوا ان يكون التبر نقلاً على كلمة (استطيع) في البيت الذي يليها ليكون المعنى : « لو
كنت فعلاً استطيع . . . ولكن واحسرتاه فانا لا استطيع . » (Jones & Tydemon, 1973, p.201):

Could I revive within me
Her symphony and song,

وهكذا فقد اتخذ أصحاب التفسير الأول من النبر الثقيل على هاتين الكلمتين شاهداً ، يدللون به على التناقض الواضح عند الشاعر في موضوع الإلهام وقوى الخيال ، ذلك أن هذا الإلهام إذا ما جاء ، فإنه سيجيء مرة واحدة ولن تتكرر ، فيمر وكأنه طيف عابر ، وإن الشاعر ليس متأكداً إذا ما كان سيؤخذ بهذا الإلهام قصير الأجل للدرجة تجعله يتأثر ويندع ببناء قبة مثل تلك في الخيال . وعلى هذا النحو تكون ترجمة هذا الجزء من القصيدة كالآتي :

وقد حلمت مرة بقبة حبشية

عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « أبورا »

فإذا ما اخذت بجمال شبدوها وعدوية لحنها

واسبدي في فرح ووجد عميق

سوف أبني قبة مثل تلك

وعلى الرغم من أن هذه الترجمة ربما توأكب المعنى الذي اراده هؤلاء ، إلا أننا لا نرجحها ، ولذلك جعلنا هذه الأبيات ترجمة غير هذه ، كما ورد في النص المترجم ، وسيأتي بيان ذلك في معرض حديثنا عن الموسيقى الشعرية في القصيدة ، في القسم الثالث من هذه الدراسة .

التفسير الثاني :

وفريق آخر من النقاد والأدباء جمع بين الرمزية كما برزت لنا عند أصحاب التفسير الأول ، وما وصل إليه من معلومات عن فلسفة كولريديج وآرائه في الحياة وجعل منها مدخلا لتفسير فكرة القصيدة .

ويتلخص هذا الجانب من فلسفة كولريديج في اهتمامه بمصدر الإلهام وسر قوى إبداع الخيال التي يتمتع بها هؤلاء العباقرة والملهمون ، من مفكرين وفلاسفة وشعراء ، وموضوع تحرير عقول هؤلاء من الركود والانحسار ، تحريراً يضمن ثراء العقل وإزدهار الخيال وعطاءهما . كتبت الأستاذة « دوروثي إيمت »^(١) Prof. Dorothy Emmet في مقال لها منذ أكثر من ثلاثين عاماً : « اعتقد أن كولريديج لم يشغل بموضوع مصدر الإلهام وسر قوى إبداع الخيال عند العباقرة فحسب ، ولكنه أيضاً - وبصورة عامة - شغل وأنشغل بموضوع تحرير العقل من الركود والانحسار » (Couburn) ed.) 1967, p. 161 .

أيضاً ، اهتمت فلسفة كولريديج باكتشاف الأحوال والمسببات التي تسهل وتبني هذا التحرر المنشود ، والذي أن تحقق يعطي الشاعر الملهم أو العبقرى الفذ قدراً كبيراً من السعادة والنشوة والانتشراح ، ذلك أنه يبلغ درجة قصوى من

(١) طرقت الأستاذة « دوروثي إيمت » Professor Dorothy Emmet هذا الموضوع في مقال لها بعنوان :

Coleridge on the Growth of the Mind ، وقد ظهر لأول مرة في دورية مكتبة « جون رابلاتنز » :

Bulletin of the Jhon Rylands Library, Vol. 34, Manchester, 1952, pp. 276-295. Reprinted in : Couburn K. (ed.), Coleridge, Twentieth Centuryviews Series, Englewood, New Jersey, 1976, pp. 161-178.

كمال الخيال . كذلك اهتم كولريديج بالاحوال والمسببات التي تنهتد استمرار قوى الابداع هذه وما يعتمد عليها من سعادة ونشوة . (Couburn (ed.), 1967, p.167).

واعتمادا على هذه الآراء الفلسفية يعتقد هؤلاء ان شعور كولريديج العميق بقوى ابداع الخيال ، وانشغاله بمصدرها وسر استمرارها هو المسيطر على القصيدة كلها . ويتفقون مع اصحاب التفسير الاول ، على ان القصيدة لا تخلو من شواهد تدل على العنصر المدمر في عالم الجن ، والقوى الشريرة التي تنهتد هذا الفردوس المصنوع ، وبالتالي تنهتد قوى ابداع الخيال في الانسان بالفناء والذوال . كذلك يرون انه مهما تعددت الاحاسيس والانطباعات عند كولريديج ، فانها في آخر الامر تتمازج وتنسجم في انطباع قوى واحد ، وشعور عميق طالما شغله وسيطر عليه ، وهو استمرارية قوى ابداع الخيال والقدرة على العطاء ، ويؤكدون ان هذا الشعور قد برز بصورة واضحة في «كولريخان» . ويتفق «جورج والي» George Whalley مع اصحاب التفسير الثاني في موضوع شعور كولريديج العميق باستمرارية القوى الابداعية ، ولكنه يرفض ان يكون هذا الشعور وقفا على «كولريخان» ، اذ برز في مواضيع اخرى من قصائده ، واهما «البحار القديم» The Ancient Mariner و«كريستابل» Christable ويضي يقول : «... وفي مواضيع كثيرة من «البحار القديم» ، وخصوصا «كولريخان» ليس الميل لدى كولريديج لاحساس معين ، ولكن لمجموعة احساسات تنسجم جميعها في اخر الامر في احساس واحد ، وشعور عميق بقوى ابداع الخيال العظيمة . والميل لمجموعة احساسات بهذه الصورة حالة نفسية عرفت عند علماء النفس بالانسجام المتزامن Synaesthesia».

التفسير الثالث :

وعلى مستوى اكثر رمزية ، ترى جماعة من النقاد ان القصيدة في مجلتها عن الانسان مطلقا ، بما يحيل في ذاته من قوى وقدرات وطاقات كامنة ، تحفزها بل تمكنه احيانا من انجاز ما يراه الناس عموما من المستحيلات ! وقد مثلوا لهذا التفسير بقدرة الخاف العظيم على خلق نوع من الانسجام بين عناصر في الطبيعة متناحرة متنافرة واستشهدوا بالقبة التي «تضيئها الشمس فوق غيران الثلوج» . يقول همفري هاوس Humphry House اولا النعمة والقديسية قد اتحدتا بهذا الامر الملكي ، الذي يصور قوى الانسان وقدرته على التغلب على بيئته ، مؤكدا بذلك الحقيقة التي تقول : ان الانسان قادر على ان يصلح من بيئته جنة لنفسه (House, in Jones & Tydeman, 1973, p. 204).

واتخذ هؤلاء ايضا من الصورة الرائعة الكاملة التي قدمها الشاعر لهذا الفردوس المصنوع ، شاهدا على امكان تلاحم ارادة الانسان والطاقات الكامنة فيه بعناصر في الطبيعة - وان تنافرت - مشيرين بذلك الى اجتماع القبة والنهر ، وغيلان النبع واصدءاء البهر داخل الغيران وقد انسجمت جميعها واتحدت بفعل ارادة وسلطان هذا للفنان العظيم :

(٧) ورد هذا الحديث في مقال «جورج والي» : -

George Whalley, "Coleridge, a Poetic Sensibility" in : Beer, J. (ed.) Coleridge, a Variety the Macmillan Press London, 1974, PP. 1 — 30

ويبقى ظل القبة سابحا
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
واصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقى واحد .

وانسان آخر لا يملك سلطانا غير سلطان الشعر وما يثريه ويزيحه من خيال والهام ، يحاول أيضا توحيد هذه العناصر المتناثرة في الطبيعة ، بمحاولته اجتماع الاضداد والتآلف بينها ، ليس بقوى الملك والسلطان ، كما فعل كويلاخان ، ولكن بوحى الهامه وقوى ابداع الخيال فيه . ويقارن اصحاب هذا التفسير قوى الخان السلطانية بقوى الشاعر الالهامية ، فكلاهما مدفوع للابداع بطاقات وقدرات يختلف مصدرها . يقول بير : « استطاع الشاعر ان يؤلف بين هذه المتناقضات بفضل قوى الخيال الكامنة فيه » (Beer, 1978, p. 266) واجتماع اضداد كالشمس والثلوج في صورة رائعة كاملة كالتى قدمها الشاعر - يمثل درجة قصوى من الابداع لا يمكن ان تنأى لانسان ، ولكنها تحققت في الخيال بفضل قوى هذا الشاعر الابداعية :

انها معجزة من صنع فريد
قبة تضئها الشمس
فوق غيران من تلوج !

التفسير الرابع :

ترى طائفة من النقاد ان القصيدة عن الابداع الشعري ، والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من كمال الخيال (Bodkin, 1934, p.95) وقد جزأ هؤلاء الفصيلة الى جزئين من حيث الشكل : الجزء الأول ويطله « كويلاي خان » الذي يمثل الارادة والقوة السلطانية ، التي تجعله يدع ببناء هذه القبة الرائعة في احضان الطبيعة . والجزء الثاني ويطله الشاعر الملهم الذي يسموه خياله فيبعد ايضا في انشاء قبة مثل تلك في الخيال . ولأول وهلة يبدو لنا ان هناك ثمة تشابها في تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة بين هذه الطائفة واصحاب التفسير الثالث ، ولكنه مجرد تشابه ، لأن الخلاف واضح في اسلوب التفسير الذي انتهجته كل طائفة . ففي الوقت الذي اعتمد فيه اصحاب التفسير الثالث على الرمزية البحتة ، وتحديدوا عن الطاقات الكامنة في الانسان مطلقا ، واتخذوا من الخان العظيم مثالا لهذا الانسان ذي الطاقات الكامنة والقوى الابداعية دواما ربط بين جزئي القصيدة ، قدم اصحاب التفسير الرابع صورة موضوعية ، اعتمدت على الحركة التصويرية كما برزت في النص الشعري .

بعد دراسة التفسيرات السابقة ، تبين لنا ان الصلة وثيقة بين التفسيرين الأول والثاني من ناحية ، والثالث والرابع من ناحية اخرى . وقد استبعدنا التفسيرين الأولين لخروجهما عن النص الشعري ، جريا وراء الاستشهاد والتدليل على حكم مسبق اسقطوه على القصيدة . واتخذنا بالتفسيرين الثالث والرابع ليكونا مدخلا لدراسة وفهم هذه القصيدة .

كذلك تبين لنا ان الفكرة الاساسية ، كما وردت في التفسير الرابع اكثر ملائمة للنص الشعري الذي بين ايدينا . ولذلك جعلناها اسس التصور الذي ارتأيناه مناسباً لدراسة هذه القصيدة . وسيأتي بيان ذلك في النموذج التطبيقي في القسم التالي .

ويجب ان ننوه هنا الى اننا اعتمدنا في عرض « النموذج التطبيقي » على آراء « همفري هاوس » بصورة خاصة (انظر المرجع ص ٢٠٠ - ٢١٦) ، وذلك لالتزامه بالنص الشعري في تحليل وشرح القصيدة دون الأخذ بأي مؤشرات خارجية .. وهو ما نود تأكيدُه في هذا النموذج .

تعليق :

اعتبر اصحاب التفسيرين الأول والثاني ان « كويلان » خان ، قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط ، ولا تشكل وحدة شعرية متماسكة . فقد وصف « لوز » و « Lowes » العلاقة بين جزئي القصيدة بانها غير مترابطة منطقياً وغير متسوقة . كذلك انتقد وحدة الجزء الثاني ، وتحدث عن التناثر الواضح فيها ، — (Lowes, 1956, pp.276-279) وعلى التقيض من هذا ، يرى اصحاب التفسير الرابع^(٨) ان هؤلاء نظروا الى القصيدة نظرة تقليدية عمادها وحدة الزمان والمكان ، ويرون ان هاتين الوحدتين لا وجود لهما في هذه القصيدة ، لأن « كويلان » خان ، Cubilai Khan بطل الجزء الأول - هو واحد ملوك التتر ، ومكانه الصين ، بينما « قبة المتع والذلات » أمر بها ان تبني على شاطئ احد الانهار المقدسة المعروفة في العالم القديم اما نهر « الفويس » Alpheus باليونان او نهر النيل في افريقيا . هذا بالإضافة الى « كهوف الثلج » Caves of ice التي قيل انها تقع في مقاطعة كشمير بين الهند وباكستان ، حيث قرأ عنها الشاعر لأول مرة ، وتأثراً بما قرأ وكتب هذه القصيدة . وعلى هذا الاساس يرى « بير » Beer و « هاوس » House وغيرهما آخرون . ان القصيدة يجب ألا تؤخذ من هذا المنحى . والا ينظر اليها من خلال هاتين الوحدتين التقليديتين ، لأن الغاية لا يحسب بها يزيان القصيدة .

وفريق آخر^(٩) من النقاد ، اعتبر « كويلان » مجرد و رؤية في حلم « واستشهدوا بقصة ذائعة الصيت ايامثل ، جاء فيها ان كولريدج تعاضى شيئاً من « الافيون » فتخدر ونام وحلم بهذه المشاهد التي جاء ذكرها في القصيدة ، ثم استيقظ وحاول اجترارها وترجمتها شعراً ، ولكنه اخفق في ذلك حيث لم تستغف الذاكرة . وجعلوا من هذه القصة شاهداً على تفكك القصيدة وعدم تماسكها وانها قطعة شعرية مبتورة ، وانخلوا منها شاهداً على اضمحلال شاعرية كولريدج وانحسار قوى الابداع الفني عنه ، نتيجة ادمانه هذا المخدر ، وحاولوا الربط بين تعاطيه الافيون والفترة التي كتب فيها القصيدة .

هذا وترى طائفة اخرى من النقاد عكس ذلك وتناولوا هذه القصة بالنقد والتضيق ونفوا تدهور الشاعرية او

(٨) الفر « هانس » (Jones & Tyderman, 1973, pp. 202-203) ، ايماً (Bear, 1978, p. 207) .

(٩) الفر (Lockridge, 1977, pp. 69-70) ، ايماً (Colmer (ed.), 1965, pp. 22-39) .

اضمحلالها عن كولريديج . فاعتمادا على دراسة علمية أجريت على عينة من مدمي الأفيون ، نفت « البرايت شنايدر » Elizabeth Schneider ان تكون هناك أي علاقة بين تعاطي الأفيون وضمحلل قوي الإبداع الفني ، وترى ان « كولريديج » تعطي وصفا فنيا منطقيا ، لا يصدر الا عن شاعر مبدع مثل كولريديج (Schneider, 1953, P. 238) ويرجع « بودكن » Bodkin كتابة القصيدة الى عام ١٧٩٨ أو ١٧٩٧ - الفترة التي كان فيها كولريديج متمتعا بكامل قواه العقلية والبدنية ، ولم يشتهر بعد بادمانه الأفيون . ويعتقد « هاوس » ان هذه الطائفة من النقاد التي تروج لقصة الحلم والأفيون ، اعتمدت في حكمها على المقدمة التي كتبها كولريديج نفسه للقصيد ، ويقول : « ولولا مقدمته تلك لما اعتقد كثير من النقاد ان القصيدة قطعة شعرية او انها مجرد وصف لرؤية في حلم » .
(Jones & Tydemon (ed.) 1973, p. 200)

هنا بالإضافة الى قوله : ان الوصف الدقيق المنطقي الذي زين الجزء الأول من القصيدة ينفي قصة الحلم هذه ، ويؤكد ان « كولريديج » ذات وحدة متماسكة ، والصورة الشعرية كاملة ، ويمكن ان تكون في أرض الله الواسعة مثل هذه البقعة الحصينة وما حفلت به من مشاهد ومناظر طبيعية . ذلك ان الحلم لا يأتي كاملا هكذا ، ولا يعطي هذه الوحدة ولا هذه الاستمرارية والترابط ، او الحركة التصويرية التي نراها في هذا الجزء ، ففي الاحلام عادة ما تكون الصور عشوائية ، وربما لا يربط بينها رابط ، وان تماسكت الى حين ، فسرعان ما تتفرد وتتباعد ، واعتمادا على دراسة عن الاحلام يعتقد الدكتور احمد الطيب اننا اذا اردنا ان نجعل من الحلم صورة متكاملة . او ان نجد العلاقة والترابط بين صوره المتناثرة غير المنسجمة عادة ، فاننا نحتاج الى نظام معين لحل رموزه وتفسير صوره (الدكتور احمد الطيب ، ١٩٧٥ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨) .

وبناء على ما تقدم من حديث ، ينبغي لنا ان نفعل قصة الأفيون والحلم هذه وما اعتمد عليها من تفسير ، عند الحكم على القصيدة ، ليس من منطلق انها غير صحيحة تماما ، اذ فيها جانب من الصحة ،^(١٠) ولكن لتضارب الآراء في مدى صحتها ولانها غير علمية ، في دراسة القصيدة التي يجب ان تعتمد ، اولا وقبل كل شيء ، وعلى ما جاء في النص الشعري .

والآراء المذكورة في التفسير الثاني يمكن ان تؤخذ كدعامة للدفاع عن شاعرية كولريديج وقدرته الابداعية ، ذلك انه يحاول ان يربط الفكر بالخيال ويرى ان الصلة الوجدانية والفكرية وثيقة العرى . ومن المؤكد « تأثر كولريديج بفلاسفة الإلحاد المثلثين امثال كانت Cante وشلينج Schelling فقد عاد الى انجلترا وعقله مشغول بفلسفة الغيبيات وما وراء الطبيعة Metaphysics السبب الذي جعله يبتعد عن الرومانسية البحتة في مفهومها الادبي ، ليس لقصور خياله الشعري او ضعف قدراته الابداعية بسبب تعاطيه الأفيون او بسبب ظروفه العائلية غير المستقرة (Sampson) (ed.), 1920, pp. xxi — xxviii) . ويؤكد « مكفارلاند » McFarland تأثر كولريديج الشديد بشلينج

(١٠) ورد موضوع الأفيون هذا في عدة مواضيع في خطابات كولريديج ، انظر مقال « آيرون لستلي » :

Earl Lestlie, "Coleridge as Revealed in his Letters" in (Beer (ed.), 1974, pp. 31-53) 34

« للدرجة أنه اخذ أو اقتبس بعضاً من افكاره ، ليس بسبب فقر فكره أو اضمحلال شاعريته وقواه الابداعية ، ولكن بسبب محاولته الغلة لاجهاد الصلة بين الفكر والوجدان في اسلوب وتكوين فني يمكن ان يقال انه كولريديجي بحث » (McFarland, 1969, p. 32)

هذا ويؤيد « والي » ان حالة « الانسجام المتزامن » Synaesthesia التي ورد ذكرها « تكون خاصية رئيسية للرؤية الشعرية كلها ، كذلك للحس الشعري للغة ، وربما كانت ايضاً تفسيراً لتجاربنا الحسية الخالصة المتطورة ، لانها حالة نفسية وليست تجربة بعينها ، او رابطة واحدة لا تفكر ».

(Whalley, in Beer (ed.), 1974, p. 14)

واخيراً نقول الاستاذة « ايمت » : « اعتقد ان اساس ميول كولريديج الفلسفي هو كيف يفهم ويفسر القوى الابداعية ، ثم بعد ذلك يحاول ان يرى هذه القوى تطابق او تتحد مع قوى الحياة والنهال في الطبيعة ، واخيراً يرى قوى العقل وقوى الطبيعة متشابهة تماماً في اعتمادهما على ارضية روحية » . (Emmet, in Couburn (ed.), 1967, p. 167)

٣ - نموذج تطبيقي لتفسير فكرة « كويلان » :

التفسيرات السابقة لفكرة القصيدة لا تكون ملزمة ، الا اذا وجدت ما يستند لها في النص الشعري ، وما يحتويه من معان وصور وتعبيرات بلاغية ، وغيرها من الطرائف والاساليب الفنية ، التي عادة ما يتبعها الشاعر لبيان المعاني وتوصيل الفكرة التي يريدها للقارئ . ومن اهم الاساليب الشعرية Poetic Techniques التي ينبغي النظر اليها عند دراسة أي قصيدة انجليزية والحكم عليها : الشكل form الصورة الشعرية imagery ، التعبيرات البلاغية (١١) Fi-gures of speech من استعارة metaphor وتشبيه simile وجناسا pun ورمزية symbolism وغيرها ، الموسيقى الشعرية (١٢) Prosody ، الى غير ذلك من الاساليب التي يلجأ اليها الشاعر لمعالجة التفاصيل المختلفة ، التي تشير الى المعنى الاجمالي وفكرة القصيدة . وليس من الضروري ان يستخدم الشاعر كل الاساليب الشعرية في قصيدة واحدة ، ولكنه يتخير ما يراه مناسباً لبيان المعنى الذي يريده . وعند الحكم على قصيدة ما يكون البحث عادة عن مجموعة الاساليب الشعرية التي استخدمها الشاعر ، والى اي حد تناسب المعنى الذي يريده والى اي حد ادت الغرض من استخدامها . ويكون الحكم صادقا اذا ما أبرزت هذه الاساليب ما يعنيه الشاعر ، في صورة منطقية خالية من اللبس والغموض ، هذا بالاضافة الى ما قد يستقيه الدارس او الناقد من معلومات خارج النص الشعري ، مثل فلسفة الشاعر وآرائه في الحياة ، ومناسبة القصيدة ان كانت لها مناسبة تاريخية او اجتماعية او سياسية معينة . ومن الضرورة بمكان ان يحاول الناقد اخضاع هذه المعلومات الى النص الشعري المرادة دراسته ، فان قبلها تكون اداة اضافية للحكم عليه ، وان لم يقلها النص ، تكون بعيدة عن المعنى الذي اراده الشاعر ، فتستبعد وتعتدم الاساليب الشعرية المعروفة . وقد حاولنا في هذا النموذج ان نعطي مثالا على ذلك بتطبيقه على « كويلان » .

(١١) انظر (Leech, 1979, pp. 147-161) .

(١٢) انظر المرجع اعلاه ، ٨٩ - ١٢٨ (Leech) .

الشكل :

تأخذ القصيدة الانجليزية اشكالا مختلفة من حيث ترتيب ابياتها^(١٣) وتجزئتها ، وعادة ما يكون للشكل قيمته في المعنى الاجمالي للقصيدة ، ولذلك يؤخذ في الاعتبار عند الموازنة بين الفكرة الاساسية التي يريد الشاعر والاسلوب الفني الذي ابتدعه او اختاره لمعالجة هذه الفكرة وتوصيلها للقارئ . وعلى هذا الاساس يكون الشكل واحدا من هذه الطرائف او الاساليب الفنية *Artistic Techniques* التي تؤكد صنعة الشاعر وبراعته الشعرية .

تنقسم « كويلا خان » من حيث الشكل الى جزئين : الجزء الأول (الأبيات : ١ - ٤٧) ويصف هذا الصقع الحصب من الأرض ، وفيه النبع والنهر المقدس ، والقبعة التي أمر ببنائها كويلاي خان على سيفه ، ثم غير ان الثلوج وبدخلها بحر زاخر ساكن حيث يصب هذا النهر . والجزء الثاني (الأبيات : ٤٨ - ٦٣) ويصف هذه القبة الحبشية تعزل على قناريها لحناً شجياً . والشاعر الذي أخذ بسحر موسيقاها وحلاوة صوته الى درجة من النشوة والانفعال ، جعلت صحبه الذين راعهم حاله هذا يلتفتون حوله في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه بإعجاب وانبهار . يقول « هاوس » :

« والعلاقة بين هذين الجزئين ومحاولة الربط بينهما تعطيان هذه القصيدة شخصيتها من حيث اتحاد الفكرة الأساسية والصورة الشعرية ، وعلى الربط بين هذين الجزئين يعتمد التحليل الموضوعي لهذه القصيدة » .
(Jones & Tydeman, 1973, P. 201)

٢ - الصورة الشعرية :

في الجزء الأول من القصيدة بدأ الشاعر بوصف هذه البقعة الحصبية من الأرض ، تسورها حيطان وأبراج عالية ، وفي وسطها قبة عظيمة تحيط بها حدائق يانعة ترويهما نهيرات وغدران . وقد تمت هذه الحدائق وتكاثفت وتعاظمت حتى صارت كالجبال في علوها وارتفاعها تحجب الشمس وتأتي من الضياء بما يكفي هذه الجنان ورحباتها الخضراء التي أزهز فيها كثير من شجر البخور الذي فاح عبيره وأريجهم فغيت أرجاء المكان .

وفي جانب آخر من هذه البقعة الحصبية انحدرت تلة^(١٤) (مهواة) عميقة الى سفح جبل ، كسته الاعشاب وأشجار الأرض حلة من الخضرة الكثيفة . ونبع وافر فياض قد تفجر من هذه المهواة ما زال يدفع الماء دفعا فتتهز الأرض

(١٣) الشكل يختلف من عمل لآخر ، ومن جنس من أجناس الشعر الى آخر . فالشكل في النعمة *epic* فريد في القصيدة الملثقة *ode* ، فريد في السونية *sonnet* ، وهكذا . وعند دراسة الشكل في القصيدة يكون التركيز على اجزائها او طريقة تجزئتها ونسبها ابياها ، ومحاولة الربط بين هذه الاجزاء والفكرة وبما يعتمد على التوصل المنطقي والتمسح والاصحاح كما هو الحال في كثير من « سونيات » شكسبير ، *Shakespeare's Sonnets* .

(١٤) التلة بكسر التاء وتسكين اللام مكان متطوع بين جبلين او مرتفعين ، أو ما ارتفع من مسيل الماء والتخلص من الجبال او قرار الأرض ، وجعلها تلاح ، يقول طرفة بن العبد :

ولست بحلال للعلاج هلال
ولكن مسى يسرقه السوم لرد

اهتزازاً على اثر احتياجه وغليانه ، وتتناثر شظايا الصخور كالسقيط المتهاوي . ومن بين هذه الصخور المتناثرة يفتقر النهر المقدس عالياً ليشق مجراه متعرجاً أثناء اختراقه الغابة والوادي في بطن هذه البقعة الحصينة الى أن يصل الى تلك الغيران الثلجية العميقة المتداخلة تحت الأرض ويعصب في محيط ساكن هادئ .

أول ما يلاحظ في هذا الجزء من القصيدة الوضوح الشديد ، وتحديد الموضوع منذ البداية ، أي من افتتاحية القصيدة والى نهاية هذا الجزء . فإذاً ما وضع القارئ يده على هذا الوصف الدقيق ، ولسه وحس به وتصوره كما تصوره الشاعر ، ثمكّن من وضع يده على وحدة الموضوع في هذه القصيدة ، ذلك أن هذه الصورة الشعرية الكاملة تجعل من هذا الجزء وحدة شعرية متماسكة ، تدحض أيّاً من آراء النقاد التي تعامل هذه القصيدة على أنها « نتاج حلم » أو « قطعة شعرية » مبتورة . يقول همفري هاوس :

« إن في هذه البقعة الحصينة نظاماً طبيعياً يمكن أن يكون في أي مكان ولذلك تكون خصوبة هذا السهل الذي يرويه هذا النبع الوافر شيئاً متطعياً فلولا هذا النبع الذي لا يفتقر ولا يتقطع عطؤه لأصبح أمر الخصوبة هذا مستحيل . وتبقى القبة والأسوار التي تحيط بهذه الجنتان ، المنصران الوحيدان من صنع الانسان ، ويظل المنطق مقبولاً وقائماً لأن الأباطرة والملوك قد اشتهروا ببناء مثل هذه العجائب .

(Jones & Tydeman, 1973, p.p. 202 — 203)

ولهذه المعاني يمكن أن تستقي من الوصف الدقيق لهذا النبع الوافر ولقبة والنهر .

أ - وصف النبع (الأبيات : ٢٠ - ٢٧) :

في هذه الأبيات شعور وإحساس عميق بقوة هذا النبع الفياض ، المليء بالحياة والطاقة العجيبة ، التي لا تفتقر أبداً ، وقد عبر عنها الشاعر باستخدامه الفاظاً وجملاً وشبه جمل : « سقيط يتهاوى rebounding hail ، الصخور الراقصة dancing rocks ، شظايا من صخور huge fragments ، حبات عصفافية Chaffy grain ، استخداماً بليغاً أعطى للقصيدة نوعاً آخر من الثقل والتأثير ، وفي نفس الوقت يحافظ على بناء أفكارها وإخراجها منظمة في استمرارية واتصال وترابط . (Jones & Tydeman, 1973, P. 203) .

وقد برزت من وصف النبع صورة شعرية كاملة رائعة مليئة بالحياة لأن النظم قد احتوى على خمسة عناصر هامة

هي :

- ١ - هذا الوصف الجغرافي الدقيق .
- ٢ - نظم الكلمات واستخدام بعض العبارات استخداماً بليغاً .
- ٣ - بناء أفكار الشاعر وإخراجها منظمة في شيء من الاستمرارية والترابط والاتصال .
- ٤ - هذه الحياة والطاقة المطلوبة للتعبير عن فعل هذا النبع المتفجر ومواقفه العارمة .

٥ - قدرة الشاعر على التحكم في هذه الحيوية ، حيث تمكن من الجمع بين حيوية الصورة الشعرية وحركتها ، والسيطرة عليها عن طريق الموسيقى الشعرية والتأثير الصوتي ، لا سيما النبر والإيقاع في هذه الأبيات :

من بين هذه الصفات المايذة
نفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد ..
ولخمسة أميال ينحدر تائهاً
وهو يشرق الغاية والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان .

ب - وصف القبة والنهر (الأبيات : ٢ - ٦ ، ٢٨ - ٣٦ ، ٤٠ - ٤٧) :

« هذا الوصف الرائع ، وما يحتويه من وضوح واستقامة وتساوق ، والطريقة التي عامل بها الشاعر البقعة الحصينة ، وما فيها من عناصر الطبيعة ، اللذان صاحبها هذا الجزء من القصيدة يؤديان إلى المعنى الرئيسي ووحدة الموضوع فيها . فالقبة ترمز لكمال الإبداع الفني عند الانسان ، شاعراً كان أم ملكاً ، والرضا التام الذي يحسه لما حققه من إبداع ، وهي - مستديرة ومرئية وكاملة - بمثابة القلب لهذا الفردوس الذي اجتمعت فيه قدرات الانسان وهبات الطبيعة . وقد ذكرها الشاعر ثلاث مرات في هذا الجزء ، وفي كل مرة يقربها بكلمة « متعة » pleasure ، كذلك ذكر كلمة نهر ثلاثاً ، وفي كل مرة يقربها بكلمة « مقدس » sacred ، وهونعت وصفي epithet حافظ عليه الشاعر دون اختلال في النظم ، وأخيراً تلتهي المتعة (القبة) بالقدمية (النهر) » (١٥) .

وبقى ظل القبة مباحا
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
وأصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقي واحد .

والمتعة المقصودة هنا من نوع فريد ، انها قمة الاحساس بالنشوة والسعادة التي يصل إليها الانسان ، عندما يشهد صرحاً رائعاً كهذا الفردوس المصنوع ، مثلها مثل المتعة والنشوة - وهما الشعور بالرضا الذي يحس به المتصوفة عندما يصلون درجة قصوى من كمال التسبيح لله والتفكير في مخلوقاته . واقتران المتعة بالقدمية هنا دليل على هذه النعمة (العبقريّة وقوى إبداع الخيال) التي أنعم الله بها على الشاعر والحنان وحباها بها من دون الناس .

(٢٥) « مغربي هانس » (المراجع ، ص ٢٠) .

٣ - الربط بين جزئي القصيدة :

« إن وحدة الموضوع في القصيدة كلها تعتمد على هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول إلى الجزء الثاني » (١٦) ، وعلى هذا الانتقال وحده ، يعتمد التفسير الرابع لفكرة القصيدة ، فإلى أي حد نجح الشاعر في هذا الانتقال ؟ لنا في إيجاد هذه العلاقة بين جزئي القصيدة والربط بينهما مناسق تفصلها فيما يلي :

أ - الحركة التصويرية :

إن واحداً من المحاور التي يركز عليها هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول إلى الجزء الثاني ، يكمن في الحركة التصويرية التي صاحبها الجزء الثاني من القصيدة . وأول ما نضمّنه هذا الجزء وصف الغنية الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجيماً :

وقد حلمت مرة بقلينة حبشية
عزفت على قيثارتها تنفخ عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال شدوها وعدوية لحنا
واستبد به فرح ووجد عميق
وعلى أثر حلالة صوتها وسحر موسيقاها
كدت أن أبقي قبة مثل تلك -
عندما الهواه .. وتغشيها الشمس
لسوق غيران الشلوج .

والشاعر هنا كمن خبا صوته بعد أن ارتحل به عقله في عوالم الخيال ، وراح في نوبة من نوبات « جنون الشعر » Poetic Frenzy ، وهو في حالته هذه مر به طيف لغنية حبشية رائحة الجمال تعزف على قيثارتها وتغني ، فسحره لحنها الجميل وصوتها العذب وبث فيه شيئاً من الخيرة والنشاط اللغني ، وانتعش عقله وتحركت فيه هوامل الخيال حتى بلغ درجة من الإبداع الشعري على أثرها كاد أن يبني قبة مثل تلك (التي بناها الخائن العظيم) في الخيال (في الهواه) . فكان طيف هذه الغنية بمثابة الصخرة التي عادة ما تصيب الشاعر الملهم ، فتزهزأته وتعيدله إلى نفسه مرة أخرى ، وتكون بذلك مصدر الإلهام والإبداع وسمو الخيال .

والعلاقة بين جزئي القصيدة تتبلور إذا ما توسعنا قليلاً في المقارنة بين النهر وخیال الشاعر في شيء من الرمزية . فالنهر يشق مجراه في بطن هذه البقعة الخصبة ، يروي جنتها وحدائقها ، ويمرر نشاطاً قوياً سوباً داخل تلك الغيران

(١٦) مغربي مغربي (نفس المرجع ص ٢٠١) .

العميقة حتى يصب في خضم هادئ ساكن ، ولكنه لا يموت أبداً ، لأن الحان العظيم ما زال يسمع هدير الأمواه ينبعث من داخل الغيران . كذلك خيال الشاعر نجا إلى حين بأرجاله في واحدة من نوبات جنون الشعر ولكنه لم ينته . فالنهر رمز النياه والحياة ، يمرح داخل الغيران ولا يموت ، وخیال الشاعر ينجو إلى حين ، ولكنه يعود ويذهب مع كل صحوة من هذه الصحوات التي عادة ما تخرج العباقرة والشعراء من ثباتهم وتبث فيهم الروح . وهذا التفسير يلغي ما ذهب إليه أصحاب التفسير الأول في دعواهم بأفول نجم الشاعر .

ومثل هذه الصحوة التي تتاب الشاعر الملهم بعد ثبات عميق أو ارتحال مؤقت من عالم الحسيات إلى عوالم الخيال ، ليست بغيرية على الشعراء الملهمين ، فهذا قيس بن الملوح ، كما صورته شوقي ، يضرب في البوادي والقلوات ، وقد بلغت به لواعج الصباية والهوى مبلغاً أقرب إلى حالات الجنون والخبيل ، ومع ذلك ، وما إن يسمع اسم « ليل » يثوب من خبلة ويغيب من جنونه وتذب فيه الحياة ، وكأن الحبيبة مصدر الإلهام ، فيقول شعراً جليلاً لا يرد على لسان مخبول أو مجنون :

ليلى ، مناد دعا ليل فحلف له	نشوان في جنبات الصدر عريبد
ليلى ، أنظري البید هل مادت بأهلها	وهل ترنم في المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن في أذني	سحر لعمرله في السمع ترديد
ليلى تردد في سمعي وفي خلدي	كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوتها	أم المنادون عشاق معابيد
ان يشركوني في ليل فلا رجعت	جبال نجد لهم صوتاً ولا البید
أغير ليل نادوا أم بها هتفوا	فداه ليل الليالي الخرد الغيد
إذا سمعت اسم ليل ثبت من خبلي	وثاب ما صرعت مني العناقيد
كسا النداء اسمها حسناً وحببه	حق كان اسمها البشري أو العيد
ليلى ، لعلي مجنون - يخيّل لي	لا الحى نادوا على ليل ولا نودوا

أحمد شوقي - ١٩٨١ ، ص ٣١-٣٢ .

وتضمن هذا الجزء من القصيدة أيضاً وصفاً للشاعر الملهم وقد هب من غفوة ، فبدت هيته بشعر رأسه الواقف في غير انتظام ؛ وعينه المتقدتين ، غريبة للناظرين ، فالتف حوله نفر من صحبه في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه في تمجيد وانبهار وحيرة :

احلروا ! . . . احلروا !
عيناه المقتدان شعره الثائر

الشفوا حوله في حلقات ثلاثاً
واغصوا اعينكم من خشية وخوف
فهو الذي طعم من ندى العسل
وشرب من لبن الفردوس

يقول هنري ماوس في هذا الصدد : « هاتان العبارتان (عينا المتفتتان وشعره الثائر لا تدلان على ملك من ملوك التتر ، إلا إذا كان هناك وصف سابق لبيئة ملوك التتر. ولكن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها تناقش موضوع الأبداع الشعري ، فإن الشخص المعني هنا يكون الشاعر نفسه أو الشاعر مطلقاً وليس ملكاً من ملوك التتر ، لأن هذا يكون جنون الشاعر ، كذلك تكون الأغنية والقيمة الحبشية التي تغنيها رمزاً يصور حالة من حالات جنون الشعر . » (In Jones & Tydeman, 1973, P. 201.)

وما يؤكد هذه العلاقة المنطقية والربط بين جزئي القصيدة أيضاً آتيان الشاعر بكلمة « فردوس » paradise لتكون آخر كلمات القصيدة ، وقد ذكرها كحقيقة ، وليست مجرد أمل بعيد المنال يخفى نفسه به ، فهو منتشر بروح الجنان (الطبيعة) مترعرع بين حناياها ، وهي مصدر رحيه والهامه وأبداعه . كذلك قدم الشاعر الصقع الحصيب كحقيقة دون أن يطلق عليه كلمة « فردوس » . ولكن الصورة الشعرية التي قدمها حملت هذا المعنى « (١٧) » . فهذا الصقع الحصيب ، وما فيه من جنات يائنة ونبع وافر فياض ، وانهار تجري فوق وتحت الأرض ، وغيوان الثلوج وغيرها ، يعطي صورة رائعة لفردوس مصنوع . وما يؤكد أيضاً حقيقة هذا الفردوس المصنوع نعت الشاعر له بأنه « معجزة من صنع فريد » : It was a miracle of rare device . هذا الفردوس شيء نادر الوجود ؛ وفوق تصور وطاقة البشر ، ولكن الخان العظيم والشاعر الملهم حققاه ، الخان بإرادته وسلطاته ، والشاعر بهذه الدرجة الرفيعة من نمو الخيال وكماله التي تجعله دائم الأبداع والتصور لمثل هذا الفردوس الفريد ، ثم يترجم هذا التصور شعراً يبهو السامعين .

٤ - الموسيقى الشعرية :

إن الموسيقى الشعرية التي صاحبت معظم أبيات القصيدة تبرز الصورة الشعرية كاملة متماسكة ، مما يؤكد وحدة الموضوع وفكرة القصيدة كما عرضها أصحاب التفسير الرابع . فالموسيقى الشعرية التي صاحبت الأبيات التي تصف الحلم وطيف القيمة الحبشية ، تشكل محور ارتكاز آخر لهذا الانتقال المنطقي بين جزئي القصيدة ، لأنها تسلط الضوء على وحدة القصيدة ، وأنها عن الأبداع الشعري وليست عن اضمحلال الشعرية :

وقد حملت مرة بغيره حبشية
عزلت على قيثارتها تنغي عن جبل « أبورا »

(١٧) د هـوس (نفس المرجع ، ص ٢٠٤) .

وتعتمد هنا على عنصرين هامين من عناصر موسيقى الشعر هما النبر stress والإيقاع rhythm^(١٨). فإذا كان النبر ثقيلًا أخذ بالتفسير الأول كما قلناه، ولكن الرجوع أن النبر خفيف على كلمة « مرة »، ويكون المعنى: وفي مرة من المرات العديدة التي أحلم فيها أو التي يأتي فيها مثل هذا الإلهام حملت بقية حبشية . . . الخ، وليست هذه المرة الوحيدة أو الأولى والأخيرة التي يأتي فيها مثل هذا الطيف والإلهام، فأنا شاعر ملهم دائم الإلهام، وما هذه إلا واحدة من وحي الهامي.

وأبيات أخريات تعتبر أساسية للتفسير الرابع وتعبّر أيضاً عن هذا الانتقال.

Could I revive within me
Her Symphony and song,
To such a deep delight't would win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air
That sunny dome ! those caves of ice !

وفي ترجمة هذا النص لنا مشربان تبعاً للتفسير الذي نريده، فإذا أخذنا بالتفسير الأول تكون الترجمة على هذا النحو:

إذا ما أخلت بجمال صوتها وعلوية لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف أبني قبة مثل تلك الخ

وبناء على هذه الترجمة يكون النبر ثقيلًا على كلمة could ويكون المعنى: « إن كنت حقاً أستطيع أو أن يمكنني حقاً أن أسحر بهذا الصوت الجميل وأثأثر به الخ، ولكن وحسرتاه فأنا لا أقدر، أو واحسرتاه فإنه ليس لي إمكاني أن أثأثر بهذا اللحن الجميل ». وبالتالي يتغير المعنى الاجمالي للقصيدة وتكون فكرتها الأساسية كما رآها أصحاب التفسير الأول والثاني عن مسخط وحقق الشاعر وفشل شاعريته وقوى الإبداع الفني فيه.

أما إذا ما أثبتت كلمة could ثبوتاً خفيفاً يكون المعنى: « أنا أستطيع فعلاً أن أردت »، وتكون الترجمة كما جاء في النص المترجم:

لقد حملت مرة بقسنة حبشية
هزفت على قشارتها تنغي عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال غناها وعلوية لحنها
وأستبد بي فرح ووجد عميق الخ

(١٨) احضنا على « هانس » لي موضوع لغيره والإيقاع (نفس المرجع ص ٢٠).

وبناء على هذه الترجمة تكون الفكرة الأساسية للقصيد (الابداع الشعري) وما صاحبها من شرح للتفسير الرابع ، ولهذا تمجدها الى الترجمة على النحو المذكور في النص المترجم .

هذا وتوحي الموسيقى أيضاً بفكرة الانتصار لحقيقة هذه الطاقات والقوى الابداعية ، وما يحتويه من دقة شعورية وصحوة شاعرية ، ومدى عظمة هذه الدقة والصحة ، وما توحيان به يكشف عنها وصف اثرها على الشاعر :

وعلى أثر حلاوة صوتها وعذوبة لحنها
كدت أن أبني قبة - مثل تلك -
عمادها الهواء وتضيئها الشمس
فوق غيران الشلوج .

وتُبر كلمة « كدت » would تبرزاً تغيلاً في البيت :

« كدت أن أبني قبة مثل تلك I would build that dome » نؤكد أن الشاعر قد أخذ فعلاً بهذا اللحن الجميل ، إلى درجة من النشوة والانشراح ونشاط القرينة ، حتى كاد أن يبني قبة - مثل تلك التي بناها الحنان العظيم - في الخيال . « وهنا يرجع كولريدج » الى القبة العظيمة التي وصفها في الجزء الأول كما بناها « كويلا : خان » ، فلم يستطع تخيلها أصلاً ، لما وصفها في الجزء الأول من القصيدة ، ولما كان لسحر الغناء واللحن الذي تعزفه هذه القبة الحشوية أي أثر جوهري محسوس ، وكذلك الأثر الذي حمل الشاعر لأن يأتي بمثل ما أتى به من ابداع . ولأن الجزء الأول يقدم القبة والنهر وموقعها ، في صورة رائعة كاملة ، قبلنا حقيقة هذه الدقة الشعورية والصحة الشاعرية والانبعاث من جديد الى عوالم الخيال والابداع الشعري في الجزء الثاني ، . (Jones & Tydeman, 1973, P. 201) .

ونبر نقيل آخر على كلمة سوف should يؤكد أن الشاعر يمكن أن يتصور مثل هذا الفردوس في الخيال ثم يترجمه شعراً فيبرز هذا التصور لأصحابه واصدقائه ، في صورة حية بدئية ، فيحتارون في أمر هذا الشاعر المهلم . كذلك يؤكد هذا النبر الثقيل أن في مقدور الشاعر أن يفعل هذا تحت تأثير هذه الدقة الشعورية والصحة الشاعرية ، التي يأتي بها مثل هذا الطيف العابر :

And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware ! Beware !

ولو قد فعلت وعلم الناس بها
جسأ ! جميعاً وصاحوا في حيرة :
احذروه ! ٦ احذروه !

وأخيراً ، إذا كانت هذه القصيدة عن موضوع انحطاط الخيال الشعري والشاعرية كما ادعى أصحاب التفسيرين الأول والثاني ، لجاء النبر ثقيلاً في معظمه ، وكان الإيقاع بطيئاً ، تمثيلاً مع نفسية الشاعر البائسة ، وقد رأينا كثيراً من شعراء الانجليزية المبدعين يلجأون لاستعمال الوزن البطيء والأصوات المتحركة الطويلة ، تعبيراً عن حالة الكتابة أو اليأس أو الحزن العميق . ولكن الإيقاع الذي صاحب أبيات هذه القصيدة بشكل عام ، يوحي بمعنى التفسير الرابع ويؤكد أن خيال الشاعر ما زال خصباً ، وأن شاعريته ما زالت حية نشطة معطاءة ، على عكس ما ادعى أصحاب التفسيرين المذكورين ، ذلك « لأن الوزن في الأبيات جاء خفيفاً وسريعاً تمثيلاً مع الحالة النفسية للشاعر ، التي تنقلت تنقلاً سريعاً من البهجة والاختباط والفرح العظيم ، الى التأثر والصحوة الشاعرية ، الى النشوة التي يلقاها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من الابداع الشعري . ونظم الأبيات يؤكد هذه النشوة ولا يوحي بغيرها ، وما من قارئ مرهف الاحساس ليقرأها على نحو غير هذا » (Jones & Tydeman, 1973, 201) .

كويلاخان

- ٣٢ - وهي تخترق الغابة والواحد .
 ٣٣ - حتى يصدر إلى تلك الميراث .
 ٣٤ - التي لا يبلغ قرأها السان .
 ٣٥ - ويصحب إلى عيذ ساج .
 ٣٦ - فيعبد سيجاه . . . ويقعد خليفة .
 ٣٧ - ولي وسط هذا الميجان . .
 ٣٨ - سمع أصوات المرق وكويلاخان
 ٣٩ - تترامس من بعيد . . متدرة بحرب .

- ٤٠ - ويحلى ظل القبة ساجها .
 ٤١ - لي تلتقط وسط الأبراج
 ٤٢ - حيث يسبح غيلان القبح .
 ٤٣ - وأصداء الليل ماعلى الفيران
 ٤٤ - في جرس موسيقى واحد .
 ٤٥ - أنها مدمجة من صنع فريد .
 ٤٦ - قبة تضيقها الشمس .
 ٤٧ - فوق حيوان من لوج

(٢)

- ٤٨ - وقد حطمت مرة بقية حشية .
 ٤٩ - عززت على قنطرة تنطق من جبل د أجوراء
 ٥٠ - فأعلنت جمدال شديدا وعطوية غدا .
 ٥١ - واستبد بر فرح ووجد حصيل .
 ٥٢ - وعلى أغر حلازة صوميا وسحر موسيقيا .
 ٥٣ - كدنت أن لبي قبة - حبل تلك
 ٥٤ - عصادها أفواء . . وتضيقها الشمس
 ٥٥ - فوق حيوان القنوج .
 ٥٦ - وفي قد لجعلت وعلم الناس بها .
 ٥٧ - لجلوا جيذا وأصدوا في حوزة وخوف :
 ٥٨ - انحذروا ! انحذروا !
 ٥٩ - عيتاد المظنجان . . . شعرة القنار .
 ٦٠ - انظروا حوله في حطقت ثلاثا .
 ٦١ - وانظروا أعينكم من عطية وخوف .
 ٦٢ - فهو الذي علم من تلقى الشمس
 وفرب من أين القردوس .

(١)

- ١ - ولي د زائدو، أمر د كويلاخان .
 ٢ - أن تقام قبة عظيمة للمنع والقتل .
 ٣ - على شاطيء د القند ، القدس . .
 ٤ - ذلك النهر الذي يجري .
 ٥ - فاعل حيوان لا يبلغ الميراثا السان .
 ٦ - ويصحب في بحر لا تصل إليه الشمس .

- ٧ - وعسة أميال من أرض خصبة
 ٨ - يحيطها سوران ، من أبراج وحيطان
 ٩ - فيها جنات ياقمة ، وفنجان جارية .
 ١٠ - وكمن من شجر الجوز فيها قد أزرع .
 ١١ - وقد رحيات من حشرة تضيقها الشمس .
 ١٢ - وتكفيها غيلان قبة كايباري .

- ١٣ - ما أجملها من ميوعة عذبة رائحة :
 ١٤ - تنصهر إلى سلج أجمل الأعطر .
 ١٥ - ههركه هذا اللطاف الأزدي .
 ١٦ - ولي قاعها شبح القمر صاحب .
 ١٧ - سكنته جنبة تكي حبيبا .
 ١٨ - أنه مكان موصل !
 ١٩ - كدنيده لهذا صوب سافر .

- ٢٠ - واتح زاهر قد تفتت من حله الميوعة .
 ٢١ - ما زال يتلعب في اعتاج وانضطراب زفيلان .
 ٢٢ - وكان الأرض من حله .
 ٢٣ - فلوكت بالقلم سرودة القبة .
 ٢٤ - ولي وسط هذا القطير والفلان .
 ٢٥ - تنارت لظلالها من صخور .
 ٢٦ - كأنها سليل جواهرى .
 ٢٧ - أو حبات حصادية يستغنيا حاصد بهضابه .
 ٢٨ - ومن بين حلى المصنوع للبناء .
 ٢٩ - قفز القمر للقدس حاكيا .
 ٣٠ - لجري من الآن وإلى الأبد . .
 ٣١ - وتجلسه أميال يحدق تلتها .

KUBLA KHAN *

(1)

In Xanadu did KUBLA KHAN
A stately pleasure-dome decree :
Where ALPH, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea

So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And there were gardens bright with sunuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Emfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill skirting a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman walking for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced :
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.

(2)

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :

* "Kubla Khan", written by Samuel Taylor Coleridge, in Hayward, John (ed.), *The Penguin Book of English Verse*, Penguin Books, Middlesex, 1970, PP. 255-257.

And 'mid this tumult Kubla heard from far
 Ancestral voices prophesying war!
 The shadow of the dome of pleasure
 Floated midway on the waves,
 Where was heard the mingled measure
 From the fountain and the caves,
 It was a miracle of rare device,
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!

(2)

A damsel with a dulcimer
 In a vision once I saw :
 It was an Abyssinian maid,
 And on her dulcimer she play'd
 Singing of Mount Abora.
 Could I revive within me
 Her symphony and song,
 To such a deep delight 'twould win me.
 That with music loud and long,
 I would build that dome in air
 That sunny dome! those caves of ice!
 And all who heard should see them there,
 And all should cry, Beware! Beware!
 His flashing eyes, his floating hair!
 Weave a circle round him thrice,
 And close your eyes with holy dread :
 For he on honey-dew hath fed,
 And drunk the milk of Paradise.

المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

- أحمد شوقي : مسرحية مجنون ليلى ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨١ .
 د . أحمد الطيب : أصوات وصحائر ومفاتيح أخرى ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٥ .
 هويلا طرفة بن العبد ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (بدون تاريخ) .
 د . شوقي شريف : في لغة الأديب ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
 د . محمد فتحي خال : الأديب المقلان ، الطبعة الثالثة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع الأجنبية :

- Bodkin, M., *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1935.
 Beer, J. B. (ed.), *Coleridge Variety*, the Macmillan Press, London, 1974.
 Coleridge the Visionary, Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.
 Coleridge, S.T., (Shawcross, ed.), *Biographia Literaria* vol. I & II, Oxford University Press, Oxford, 1965.
 Colmer, J. (ed.), *Coleridge Selected Poems*, Oxford University Press, London, 1966.
 Coburn, Kathleen, *Coleridge: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.
 Cornwell, J., *Coleridge: Poet & Revolutionary 1772-1804 A Critical Biography*, Allen Lane, Penguin Books Ltd., London 1973.
 House, H., *Coleridge: The Clarke Lectures, 1951-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Clarke Lectures, 1951-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Penguin-Book of English Verse*, Penguin Books, Middlesex, England, 1970.
 Hill, J. Spencer (ed.), *Imagination in Coleridge*, the Macmillan Press, Ltd., London, 1978.
 Jones, Alun R. & Tydeman, William (eds.), *Coleridge The Ancient Mariner & Other Poems*, Macmillan, London, 1977.
 Lowes, J.L., *The Road to Xanadu*, Vintage Paperback, New York, 1959.
 Lockridge, Laurence S., *Coleridge The Moralist*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977.
 Leech, G.W., *Allegistic Guide to English Poetry*, Longman, London, 1979.
 Milford, H.S. (ed.), *The Oxford Book of English Verse the Romantic Period (1790-1837)*, Oxford University Press, Oxford, 1963.
 McFarland, *Coleridge and The Pantheist Tradition*, Oxford, University Press, Oxford, 1969.
 Reeves, J., *Selecte Poems of Samuel Taylor Coleridge*, Heineman, London, 1976.
 Schneider, E., *Opium and Kubla Khan*, Chicago, 1933.

مدخل

« إذا انطلقنا من الحقيقة التي تثبت حداثة المجتمع العربي في الممارسة المسرحية ، بمستوياتها المتعلقة بكتابة النص الأدبي وقراءته الركحية وعرضه أمام الجمهور ، فإن عمر المسرح العربي - وهو يجرب مجموعة من الأدوات التي يريد بها أن يؤسس نظريته المسرحية - يضعنا أمام بعض التراكمات الإبداعية والتأججات التي يمكن أن نطرح حول هويتها مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تكوينها وبنيتها وتخصيصياتها كجنس أدبي له مقوماته التي ينهض عليها ويخصصها المسرح الشعري ، الذي ينهض على لغة تختلف في مواصفاتها وميكانيزماتها عن اللغة الشعرية العادية ، ويكون خطابه بمادة لغوية تنتمي إلى حقل آخر من حقول الإبداع وهو الشعر .

هذا فإن إشكالية نص « المسرحية الشعرية » بالمغرب يضعنا أمام المعادلة التالية :

- ١ - مدى سلامة بناء النص « المسرحي » وأسسها الدرامية .
- ٢ - تاريخ هذه التجربة - شكلا ومضمونا - بالشرق والمغرب .
- ٣ - علاقة النص بالتاريخ بهدف توليد رؤية الكاتب للعالم .
- ٤ - مدى نجاح أو فشل هذا في إرساء قواعد التي تجعل منه نصاً أدبياً .

من هنا كان نص أبي بكر اللمتوني « بقيت وحدي » مجالا لهذا البحث ونموذجا حيا للإبداع المغربي في بداية تأسيس خطابه الدرامي الذي انخرط في الواقع المعيش ، بوعي تاريخي لينقله بأدواته الفنية لداخل النص ، هذا الواقع الذي يصير كومة من العلاقات له وجوده المادي الذي يكسر انعكاس حقيقة الواقع لأنه

بداية المسرح الشعري بالمغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة

عبد الرحمن بن زيدان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب

بحرفها بطريقته لتصبح دلالات ناهضة في قضاء النص برؤية جديدة تؤسس بعدها المعرفي على المعطيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة .

لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال ، لهذا كان طموحا كبيرا يتوخى انتاج معرفته بالتجربة - فقط - دون الارتكاز على نظرية مسرحية موروثة ، أو مفاهيم تناقلتها الأجيال في مجال المسرح .

لهذا ساجعل من نموذج الممتوني - كذات مبدعة - والنص المسرحي كنتاج يؤرخ للبدائيات - بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ - مادة العناية والتحليل حيث سأركز على مضمون النص ، وعلاقته الجدلية بالشكل ، لأن المعطيات المادية التي كان يحتاج منها الممتوني ، قد تمت صياغتها من خلال فتاحات الكاتب الوطنية ، والتي أراد أن يؤرخ من خلالها لفترة حاسمة ومهمة من تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب (١٩٥٣ - ١٩٥٦) والتي حددت فضاء النص المسرحي والصراع داخله ، والتناقض بين شخصه ، في محطات تاريخية مهمة - (٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦) كانت تمثل نقاط تحول مسار الحركة الوطنية والمقاومة المغربية ، وهي تناضل من أجل تثبيت نوعية الحكم في المغرب ، ومحاربة التسلط الغربي المتمثل في فرنسا وأسبانيا ، وفي أدوات الاستعمار وبيادقه الذين يعتبرون لوالب في آلة كبيرة تسخر للنهب ، وضرب الفكر العربي ، والمقومات الاسلامية ليحل محلها النمط الغربي وما يحمله من شوفينية وخلفيات أيديولوجية يحقر بها البلد المستعمر ويفرغه من محتواه الوطني القومي .

إن هذا النوع من المسرح يعتبر امتدادا للشعر الوطني في فترة ما بعد الاستقلال على اعتبار أن واقعية النص تأتي من التقائه بالمرجع / الواقع / التاريخ . ويمثل هذه المسرحية نموذجا للقاء الداخل المضمون بالخارج الواقع . وهذا ما يتطلب وقفة لمحيط وتحليل لهذا النموذج انطلاقا من القراءة التي تركز على الأساس المادي وتاريخية الأحداث وموقف المبدع من هذه المعطيات الى طريقة تشكيل النص ، وما يحمله هذا التشكيل من دلالات ورموز .



هدف الثمير : من التاريخي الى الوطني :

تتفرد الدرامات بين الأنواع الأدبية بارتباطها الوثيق - جدا - بالأشكال الأخرى للفن ، والدراما من حيث جوهرها ليست بمجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل - فضلا عن ذلك - شيئا ما يتحدى حدود الأدب ، وأن تحليلها يمكن أن يتحقق بالاستثناء - ليس فقط الى نظرية الأدب - بل الى نظرية المسرح أيضا .

لهذا - وعلى ضوء هذا التعريف ، يمكن أن نبحت في المسرح العربي :

١ - هل هو أصيل أم دخيل ؟

٢ - هل له جذوره التاريخية على مستوى الممارسة والتفكير ، أم أنه مستورد ودخل على التربة العربية ؟

لقد أكد جل الباحثين - غياب المسرح بمفهومه الغربي - عن الحقل الثقافي العربي ، كنص أدبي ، كناية ، كإخراج وتمثيل ، لأن ظروفها دينية واجتماعية لم تجعل التربة العربية - في القديم - مهية لتقبل هذا الشكل الفني ، لأن العرب

كانوا يشعرون بتفوقهم في الشعر - الذي هو ديوانهم - فلماذا اللجوء الى هذا المستورد . سببا وأن تركيبه - أي المسرح - متداخل ومتشابه في تكوينه اللغوي والاجتماعي ، والرقص والغناء والحركة والاضاءة والالقاء .

لهذا ومع مارون النقاش (سنة ١٨٤٨) ، ونتيجة التفاعل مع الحضارة الغربية ، والتصادم معها ، أعلن من ميلاد الملامح الأولى للمسرح العربي ، حاول بها الرواد تجريب هذا الشكل التعبيري وتجليه في التربية العربية ودرسه ببعض الظواهر المسرحية - أو الأشكال ما قبل مسرحية - كما يسميها بعض النقاد - كالحكايات - السامر ، الديوان - خيال الظل - القرة قوز ، الحلقة البساط ، سيد الكيفي والمقلدات ، لجعل الفرجة تتخذ شكلها العربي ، ولتخاطب الحس والدوق العربي الذي له خصوصياته البيئية والثقافية داخل التاريخ العربي .

لهذا كان الرواد - من مارون النقاش الى يعقوب صنوع وجورج أبيض وأبي خليل القباني الى أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وعزيز أباطة - مسكونين بها جسس لتحديد هوية قومية للمسرح العربي ، في بناء جسد النص بمادة لغوية عربية تشبث بالتراث انطلاقا من المفهوم القومي للغة والدين والتاريخ والتراث العربي .

الا ان النصوص المعبرة عن البدايات والامتداد تحمل اشكالياتها معها سواء كتبت نثرا أو شعرا ، لأن غياب ثقل حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية - غالبا ما كان يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما - عند الرواد - ويظهر هذا - أكثر - في محاولة ربط الشعر بالدراما ، أي تكيف القول الشعري - كوعي ذاتي بالدراما كتعبير موضوعي قائم على نظرية الأدب عامة ونظرية المسرح خاصة .

ويديعي - هنا - أن تأخذ الدراما الشعرية ، مكانها في الأدب العربي بتقليد ما عرفه شوقي من الدراما الشعرية العالمية ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون أعمال « كورني » و « راسين » و « شكسبير » هي الاعلام التي أثرت فيه ووجهته الى طريق الدراما الشعرية . ولعل أهم عنصر تأثر به هؤلاء - تراجيديا - هي تعظيم الفرد النبيل الذي يخسر في صراعه مواصفات اجتماعية وأخلاقية ، تسحق ميوله الفردية وعواطفه الخاصة وطموحه الى التحرر أو الحب أو المعرفة أو السلطان .^(١)

وهذا يعني أن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند أحمد شوقي - خاصة - والرواد - عامة كان مستمدا من :

- ١ - تراجيديا تعظيم الفرد النبيل .
 - ٢ - الرجوع الى التراث والماضي العربي لتوكيد الذات .
- وعندما نرجع الى النص المسرحي الشعري بالمغرب نجد أن بدايته كانت بتقليد ما عرفه أحمد شوقي من صور الدراما الشعرية الفرنسية والانجليزية . وهذا التقليد والتأثر بالمشرق العربي له مبرراته الثقافية والحضارية ، لأن الصلة بين المغرب والمشرق لم تنقطع رغم وقوع العالم العربي تحت السيطرة الغربية - أما حماية أو انتدابا أو استعمارا مباشرا . وهذه

(١) سمي عشية : تعديلا معاصرة في المسرح من : ٢٤٠

الصلة وهذا التفاعل و « أن ظل واضحا على مر العصور ، فإن المغرب كان متخلفا عن النهضة الشرقية^(٢) » مما أعطى للمشرق العربي قصب السبق في النهوض الثقافي والبعث الفكري ، والإصلاح الديني ، حتى أن كل الخطوات التي كان يحققها في مختلف المجالات المعرفية والسياسية أصبحت نبراسا للمغاربة ينجسبون به حركتهم الناهضة وطموحهم إلى الاستقلال .

ويعتبر المسرح الشعري من الشكل التعبيري الذي اطلع عليه المغاربة وتأثروا به ، وفي هذا الصدد يقول محمد الصادق عفيفي : حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها - ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيايين ، وتقدموا يجرّبون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية ، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما .^(٣)

وهكذا ظهرت مجموعة من الأساء التي اقتنحت الميدان بوعي وطني أولا ، وحماس أدبي ثانيا من أجل التعبير عن قضايا العصر والأمة . نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر ، علّال الهاشمي الفيلالي « الحيازي » ، عبدالكبير ، العلمي حسن الطربيق ، محمد العنجاوي ، أحمد عبد السلام البقالي ، المهدي زرويع ، وأبوبكر الملتوني في مسرحيته « بقيت وحدي » .

وعندما نقول بأن هؤلاء وغيرهم كانوا ينطلقون من قناعاتهم الوطنية للتعبير عن آمال الشعب المغربي في فترة الاستعمار - فإن النموذج الذي يدخل في هذا الإطار هو مسرحية الملتوني الشعرية التي ترصد لنا مرحلة النضال المغربي بوعي شعري متقدم . فقد كان نغم السلطات الفرنسية لمحمد الخامس عام ١٩٥٣ ، وإحلال محمد بن عرفة مكانه سلطانا على المغرب ، حدثا من أهم أحداث التاريخ المغربي ، تناولته الاقلام من مختلف جوانبه ، فهو ألفة وعزة من جانب الملك ، حيث رفض الخنوع لفرنسا ، وأبى أن يوقع وثيقة اللل والمهانة التي سبق أن وقعها عمه السلطان عبد الحفيظ عام ١٩١٢ ، وهو ثورة من جانب الشعب المغربي بذل فيها النداء رخيصة في سبيل التحرر والاستقلال ، وهي فرصة مواتية لابن عرفة الذي اتخذ منه الاستعمار غلب القط لتحقيق مؤامره .^(٤)

لهذا فإن قراءة نص الملتوني ومعاينته وتحليله لانتاق الا ضمن اشكالية النص أولا ، والاطار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين الشعر وبين المسرح ثانيا ، لأن الشعر يمارس تأثيره على المتلقين ، ويعلمهم يندمجون في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها .

« فمن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طابع النثر كثيرا . ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير وأصبح بإمكانه أن يكشف الكثير عن الشغف وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنبض به أدوات نية أخرى ، ولكن يجب أن نضع في حسباننا أن كل شيء في الفن إنما هو مثل أو استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر

(٢) : إبراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٤١ .
(٣) : محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢١ .
(٤) : نفسه : ص : ٢٢١ .

يجعل الادب المسرحي أكثر تكاملا وثراء ، فانا كذلك نلاحظ أن المسرحية التي أغناها الشعر ، قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية ولذلك يمكن القول بأن التأثير هنا إما هو تأثير متبادل وليس ثمة طرفا معلقا ، وآخر صانع للفعل .^(٥)

لكن إلى أي حد يمكن أن نستشف من هذه المسرحية ما هو درامي ، وأن نخلص إلى النتيجة التي نقوم بها هذا العمل تقريبا موضوعيا يضعه في الموقع الذي تمثل منه المسرح ووظيفة الشعر في البناء الكلي للنص ؟

الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدتها في « بقيت وحدي » هو أن النص ما هو إلا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتاجات ما بعد الاستقلال أوجد له أبوبكر اللمتوني مبررا لوجوده في الشكل المسرحي ، لأن القصيدة الشعرية - المطولة والمونولوج بنيت ظلت متحركة في بنية النص وتحديد دلالاته وخلفياته الأيديولوجية كدعوة إلى تحرير المغرب من الاستعمار عن طريق :

١ - الإصلاح الداخلي .

٢ - المقاومة المسلحة .

وهما الوظيفتان اللتان تحدث عنها الدكتور إبراهيم السلاوي قائلا : « قد أبانت الأشعار الوطنية المغربية التي نظمت في عصر الحماية المغربية التي نظمت في عصر الحماية الأوربية ، أن الشعراء الوطنيين رأوا أن التخلص من الغزو الأجنبي لن يكون إلا بأحد طريقين : طريق الإصلاح الداخلي ، أو طريق المقاومة المسلحة .

لكن شعر الدعوة الإصلاحية ، وشعر الدعوة للمقاومة اتسبا بسمتين مشتركتين : أولاها أنها كانتا دعوتين متمايزتين - فبينما كانت المقاومة المسلحة تشتعل في مناطق الأطلس أو الجنوب أو في جبال الريف ، كانت الدعوة لفتح المدارس والتمسك بالدين الصحيح والوحدة الوطنية مستمرة في المناطق المغربية الأخرى . وثانيها أن الروح الإسلامية هيمنت على الشعراء الوطنيين المغاربة سواء أكانوا من دعاة الإصلاح أو من دعاة الجهاد^(٦)

وهي نفس القضايا التي تطرق إليها اللمتوني ، فوجدناها واضحة جلية في شخوص المسرحية الذين نقلوا لنا صورا من تاريخ المغرب - في هذه الفترة - نقلا يعكس تدرج الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية للمغرب ويكشف عن النار المتأججة في النفوس ترقا إلى الحرية والاستقلال ، كما جاء على لسان : « كنزة - إبراهيم - الحلاق - المطربون - رئيس الجوق الموسيقي - المغني أحمد - المطرب ادريس ... »

يقول رئيس الجوق .

رئيس الجوق : (منفعلا وهو يدفع دفعا ويلوح بيده محتجا) .

أقسرا

الجندي : دونك العزفا ولا رأيا ولا قولا

(٥) عهد السطاح جواد : في المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة ص : ١٤

(٦) د : إبراهيم السلاوي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٦٧

الرئيس :	أما في هذه الدنيا	خفير يملك العقلا
	أغنى قبلنا شخص	يعاني الهم والويل ؟
الجندي :	سلوا من يملك الأمرا	ومعني العقد ومخلا
	« ينسحب الجندي تاركا أفراد الجوق وحدهم »	
الرئيس :	اذن غنوا ، اذن غنوا	غناء السواله الشكلى
مطرب :	كثير هو الهم يا أخوتي	فماذا نغني ؟ وماذا ندع ؟
	كأن فؤادي في مقلب	من النار ليس له متزع
	إذا رمت تمحريك أمتنه	تمحرق أيسره والتلع
الرئيس :	يارفاقي قد أتينا مصفدين	كيف بالله نغني مكرهين ؟
	أسفه الناس وأقسى العالمين	طالب الفرحة من قلب حزين
	مانغني ؟	
مطرب :	« هل درى ظمي الحمى ؟ »	
الرئيس :		لاأرى ظيما ولكن كليا
	سرت أبصرت غرابا أسحما	بالغ الشؤم يروع الناظرين
مطرب :	غن .. ليل الصب	
الرئيس :	أسفبه بالغناء	ان ليل الصب موصول الرجاء
	وليالينا رصاص ودما	وسجون وسجون ومنون ^(٧)

ان هذه اللوحة - وباقي فصول المسرحية - ليست داخلا معزولا عن خارج هو مرجعها .. الخارج « هو حضور في النص ينض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطتها داخل النص ، وتحصر على الجمام حركة شخص المسرحية ، مطعمة اياه بوحدات حكاية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل عناية الحدث من جهة أخرى . هذه الوحدات التي تبلورت في :

- ١ - قصة غرامية بين الخادمين كنزة وإبراهيم ومنافسة الخلاق له ١٢ صفحة
- ٢ - قصة محاولة قتل ابن عرفة (ص ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧)
- ٣ - قصة داخل قصة . هناك قصة الجوق ثم داخلها يصبح المطرب اديس راويا لمجموعة من الأحداث . (من ٣٩ - الى ٥٣) .
- ٤ - قصة غرامية بين الخادمين الفرنسيين مكانها وزارة الخارجية الفرنسية بباريس (من ١٠٧ الى ١١٤) .

وتكاد المسرحية تنهي على قصص - درامية ، لكنها لاثمت الى المسرحية الشعرية لامن قريه ولا من بعيد بصلة ، ذلك

أن السمة الدرامية في القصيدة لا علق منها مسرحية . وهذا ما أعطى الأفعال المشهدية - لعناصر السرد - طابعاً تقريرياً يطابق دلالاته الواقعية وذلك ظاهر في التطابق بين زمن الكتابة وزمن الواقع . وفي الشخصيات التي تتحول إلى ناقلة أخبار أوحائية تعتمد على الذاكرة التي اختزنّت القول والمحكي ، وانصبت إلى تفاصيله لتنتقل بعد ذلك . فلقد تكرّر القول في النص أكثر من أربعين مرة ، والسماع عشر مرات ، مما شكل محفزاً نفسياً عند شخوص المسرحية لتحريرها قبل هم مستعملين في ذلك ذاكرتهم ، لأنها ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي ، أنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى حاله في الذاكرة . أنها تخيله ومتخيله .

و نقول تخيله لنشير إلى العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي التي بها ينهض المتخيل ، يستوي مستقلاً - وليس معزولاً - في الذاكرة ونقول تخيلة لنشير إلى هذه الاستقلالية في إطار علاقة الكتابة به ،^(٨)

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من الميثي التاريخي دون التوغل فيه ، لأن الفعل موجه من الخارج ، والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي ولتواليات الحياة . حتى أن الكتابة في مسرحية ، « بقيت وحدي » فتموّعت داخل أنساق مكانية مليئة بالصراع (الرباط : عاصمة المغرب) و (وزارة الخارجية الفرنسية) و (المصل) و (المقبرة) و (القصر الملكي) حيث تتحول إلى رموز مكانية والتي تجتمع كلها لتأطّر كل شيء في المسرحية لأن البنية المكانية محكمة الاغلاق ، ومحاطة بسياج - حاد - لا يترك المجال لتسبب حركة شخوص المسرحية خارج النص والكتابة ، بلجوتها إلى هذا الأماكن تعكس شبكة علائقية متعددة الدلالات لا تفعل ذلك إلا لكونها تعبر عن إشكاليين أساسيين يرتبطان بشكل الكتابة الشعرية والمسرح وهما :

- ١ - التجربة الشعرية كقدرة على استيعاب التأثير الدرامي .
- ٢ - توظيف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح وليس لصالح النص الشعري وحده .

و إن العمل الأدبي يضاء حين نرى إلى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزاً أدبياً ، تميزاً أدبياً ينهض من فتخيل ، من ذاكرة ، وذاكرة تستغل من واقع مادي ، مستقل عنه ولكن به ، تستغل حاملة أثراً دلالياً للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، وتحولت إلى ذاكرة^(٩)



التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

ما تقدم يفسح المجال واسعاً للكلام على المسألة التاريخية على أنها نظام نرجع إليه فعل الإنسان فيه . وعلاقة الوعي بانتاج علاقة جدلية تجهد من الممارسة و نشاطاً فكرياً يشتغل على موضوعه ، في زمن معين ولحظة تاريخية عمدة . وهو ما

(٨) د : هي البعد : في معرفة النص ص ١٣ .

(٩) نفسه : ص : ١٤

حاول أبو بكر اللمتوني القيام به في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقاتها بعالمها التاريخي ، ويعطيها الاجتماعي ، فهي لاتنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية . لقد حددت هيكليتها ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة .

فهي - أي المسرحية - تبدأ بعرض أولى ، الغاية منه موضوعة الحيزين الزماني والمكاني في عهد الحماية (٥٣ - ٥٦) (القصر . وزارة الخارجية ، المصل ، المقبرة) وتبين هويات الأشخاص والكشف عن انتهاءهم الطبقية ، ابن عرفة : سلمى ، الزوجة ، القنطور ، الهدار ، الكهل : يمثلون الطبقة « الارستقراطية » في المجتمع المغربي .

المقيم العام الجنرال جيوم : مندوب فرنسا وناشئها الذي نفذ خطة نفي محمد الخامس .

ثم هناك الطبقة الكادحة « الذين يمثلون البنية التحتية في المجتمع المغربي مثل « المطربين » ورئيس الحقوق الموسيقي والمغني أحمد والمطرب أدريس وكنز ابراهيم والحلاق ، الذين وصفوا بالاخلاص والتفاني في خدمة الوطن ، أما الفئة الارستقراطية وأدبائها فهم يمثلون وجه الخيانة في أبشع صورها .

لقد كان هدف اللمتوني من خلال صياغة وحدات المسرحية خلق تراجيديا تقليدية تؤدي الى إثارة الحوف والشفقة ، وتطهير وجداننا من خبث الرذائل وتنبيرنا بالفضائل الأخلاقية العامة ، بهدف التأثير في ، عقل المتفرج ، ودفعه الى اتخاذ موقف معين من خلال توجيهه بحقيقة القضية التي جعل فيها الفعل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد .

الا ان ما يثيره هذا العمل من أسئلة يختصر في معناتية التاريخ في النص المسرحي وكيف تعامل معه الشاعر كذات مبدعة .

وإذا كان التاريخ هو « السعي لادراك الماضي البشري وحياته ، فاننا نتساءل ما هو الماضي الذي يكون موضوع التاريخ في هذا العمل المسرحي ؟ » .

« لقد كان الناس فيها مضى - والمؤرخون في مقدمتهم يوجهون عنايتهم الى الوقائع الحربية والتقلبات السياسية ويعتبرونها لب الماضي وجوهرة الحرى بالاعتبار وإذا هم اهتموا بسواه ، أن اهتمامهم جزئيا سطحيا ، وبدأ في نفث غشيلة مشتتة لاتدخل في صلب التاريخ ، لاتبدل صفته الغالبة كسجل للحكام والحروب .

أما المعنى الذي نعرب عنه في تعريفنا - والذي يتشتر اليوم بين المؤرخين وفي طبقات المثقفين عامة - كما يقول قسطنطين زريق - فهو الذي يشمل الحياة البشرية الماضية بجميع مظاهرها ، فالنظم الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والاعتقادات والتقاليد الدينية والمذاهب الخلقية ، والأساليب الأدبية والفنية كلها تدخل من حيث تطورها الماضي ، وفي نطاق العناية التاريخية لانها كلها وجود لحياة واحدة

وليس معنى هذا أن الحياة مؤلفة من اجزاء ووجوه منفصلة ، وأن التاريخ مجموعة تواريخ خاصة للسياسة والاقتصاد

والاجتماع والأدب ، بل معناه أن الحياة البشرية هي الماضي مثلاً في الحاضر ، وحدة عضوية تتفاعل فيها مختلف العناصر وتتكامل^(١٠)

وطبعاً فإن اللمتوني قدم لنا الأبعاد الوظيفية للتاريخ من خلال هذه المسرحية وبواسطة قناعات الإبطال الإيمانيين . فلقد خلفت لنا الرؤية الشعرية والفكرية للتاريخ وللعصر وللواقع إبطالا يواجهون القوى السياسية والاجتماعية التي تقهرهم وتحولهم الى ضحية يضحى بها من أجل بقاء التسلط والاستبداد من الرموز التي كشفت عن هذه الأبعاد الوظيفية - ذات الحمولة الفكرية الاصلاحية والمقاومة - شخصية علال بن عبدالله البطل التاريخي الذي استمد ملحميته من شجاعته واستشهاده في سبيل تحطيم الظلم والشر .

لقد صاغت الجماهير - هذا البطل - على غرار فضائلها وأحلامها فكانت حركته جزءاً لا يتجزأ عن حركة الجموع الشعبية وافكاره وأهداف كفاحه مستمد من الاجتماع الشعبي الذي أعطى لقرار البطل - بالاستشهاد شرعيته الدينية والوطنية ، انه القرار الواعي للاختيار الحر ، بين الواجب والمعاطفة ، بين العقل والغاية ، انه الصراع الذي كان واقفاً على رأس مهمات الحدث المساوي وهو يواجه (فرنسا - ابن عرفة) .

ابن عرفة الذي قدم لنا بأوصاف متباينة كلها تجمع على ادنته : « المعامل المزعوم - المعجزة - الملك المدنس - سلطان الدمى - وباء تفشى - غول - طريد الشعب - الشيخ المنكود - الشيخ - طفيل أو حمل - نيرون الجديد - خليفة الحجاج والسفاح - عاش ممرغاً - يتوسد الأوحال . »

أما علال بن عبدالله فيعتبر أولاً شهيداً قدمته الثورة ، فهو النسر والمفدى والعلم والحلال ، النور كما قدمته المسرحية .

مطرب :	هل مات حين تعاورته عداته	أم دار بينها القتال وطلا ؟
ادريس :	ما مات حتى قدسوه وأوشكوا	أن يفقدوا في قتله الآمالا
مطرب :	ما مات حتى استلهمته أمة	مثل النضال ونهيبته مثالا
الجميع :	الشأرا ! لاكان الغناء وقومنا	يفقدون بالأرواح الاستقلاللا
الجميع :	ثأرا ثأرا ثأرا ثأرا	سيزيد الجرح ولن يبرأ
مطرب :	حق نروي بدمائهم	كبدنا حري وفنا مرا
مطرب :	انا لو تراء جموعهم	حزننا ، سهلا ، برا ، بحرا
	لسنا نعبي ، لسنا نخشى	نفيا ، جلدا ، موتا ، أسرا
	ونشوت ليعحي مغربنا	وطنا فردا ، غزا
الجميع :	حرا	

الآن هذا الحدث التاريخي ظل محافظاً على بنيته التاريخية^(١١) داخل النص كقصة تروى ، وليس كفعل تصنعه الأحرور ، والأحداث ، ومن هنا غابت حتمية التصادمات والصراعات عن النص ، فكان الحوار بين الشخصين يعمل على تقديم المعلومات عن التاريخ يروونها عوض تشخيصها .

لقد كتب هيجل يقول أن « الوضعية الفنية بالتصادمات تعتبر المادة الاساسية للفن الدرامي الذي قدر له أن يصور ما هو رافع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء .. »^(١٢) وهذا خلاف ما اتبعه الملموني لأنه لجأ الى السرد التاريخي ، وجعل زمن المسرحية وشخصياتها ينتميان الى جيل واحد فيه طبقة ارسقراطية وأخرى عمادية .. ولكنها لم يدخلوا في صراع وتصادم مباشرين ، مما خفف من حدة التصادمات ، وبقي الهدف الأساس هو تصوير الماضي على مثال معين وهو الإيمان بحقيقة عليا دينية وفلسفية لاثارة الهمم وجعل الكتابة التاريخية ممسحة هدفها نشر المعرفة بالماضي وإشراك الغير بجوها وخلفياتها التي تنافح عن العروية والاسلام . يقول ابن عرفة .

سأقيم للاسلام من هذا الحمى
عجبا ! بحامي عن حقيقة دينه
سلمي :

فروضوك سلطانا عليه ولم يكن
أهلا بنثرون الجديده ومرحبا
أشاح وطه العمالين لأرجل
بالله ما وطه السرقاب ببالغ
ليريد غير محمد سلطانا^(١٣)
بخليفة الحجاج والسفاح
وطه الطريق لمن غير مشاح
ما يبلغ الاخلاص والايثار^(١٤)

وفي هذا الصراع بين ابن عرفة وسلمى ابنته ، وطول المسرحية ، يبقى علل ابن عبد الله الرمز حاضرا في مساحة النص ، لأن مأساته جزء من مأساة شعبه وطبقته ، وهذا ما أعطانا مجموعة من الشخصيات التي تحمل هويات متقاربة الملامح وموحدة القناعات ، تلتقي كلها في خاصية واحدة وهي اقامة نظام يتكء في سياسته على المبادئ الاسلامية الحقة التي تلتقي مع الحركة الإصلاحية بالمغرب . ويمكن أن نضع شبكة من العلاقات تحدد لنا وظائف هذه الشخصيات حسب قناعاتها ومصالحها .

العامل الذات : هدف ، مصلحي ويعتبر كأداة استثمارية سلبت حقا مشروعا
يقول : ابن عرفة الشعب ! لن اسمع هذا اللفظ من ذاك القم

الشعب ان لم يرضني أدوسه بقلمي^(١٥)

(١١) أبو بكر اللبوني : بيت وحدي : ص : ٤٨ - ٤٩
(١٢) هيجل للملموني : الأصول : للمجلد الثاني طر ص : ٢٠٨ - ٢٠٩
(١٣) أبو بكر اللبوني بيت وحدي : ص : ١٧
(١٤) لنفسه : ص : ١٦
(١٥) لنفسه : ص : ١٦

العامل الموضوع : المجتمع المغربي المستعمر من طرف فرنسا واسبانيا . ان حفزه للفعل هو هيمنة الأجنبي والتوق نحو التحرر عن طريق الإصلاح والمقاومة ، وقد جاء على لسان « زوج » ابن عرفة ما يدل على ثورة الشعب المغربي .
تقول :

أراهن أنكم هجتم سباعا	وأقسم أنكم رمتهم مجالا
وأن الشعب سوف يذيل منكم	ويزينكم بفدركم نكالا
وما أسفي على وطن أراه	من الشهب العلل أعصى منالا
ولكنني أنوح على نعيم	تولى وجهه هنا وزالا
نعيم لا تدنس الخطايا	وليس يخاف صاحبه المآلا ^(١٦)

العامل المرسل : التاريخ المغربي يتحول عبر « الفن المسرحي » الى نص شعري .
العامل المرسل اليه : الشعب المغربي والانسانية
العامل المعاكس للتحرر . فرنسا المتطلة في الجنرال جيوم المقيم العام وأدواته

أنا السلطان يا زوجي	وما غيري بسلطان
وابن عرفة يقول : وما من قوة تقوى	على ضري وخذلاني
فرنسا أيدت ملكي	« جيوم » تولاني ^(١٧)

العامل المساعد على التحرر - الطبقات الشعبية (المطربون - ابراهيم - الحلاق - كنزة ...)

تقول كنزة :	لقد ناصب الشعب القيود عدااه	وحسبك أن يغدولك الشعب حاميا
مق جرت الحرية الذليل بيننا	على أرضنا الخضره أحر قاتنا	
أضواء سناها كل بيت فلم يدع	من الرق قيذا أو من الناس طاعنا	
غدا يقبر الظلم الغشوم بأرضنا	ويغدو لواء النصر يرفل عالبا	
ويحتضن العرش المقدى ملكه	كما احتضن الغمد الحسام اليمانيا ^(١٨)	

ان طرح هذه القضايا الوطنية في مضامين الأحرور جاء ليؤكد على اشكال آخر في النص وهو قضية اللغة وتقنيات بناء النص والعلاقة بينهما وبين رؤية الشاعر .



(١٦) نفسه : ص : ٢٤

(١٧) نفسه : ص : ١٨

(١٨) نفسه : ص : ٣٧

الشاعر بين الشعر والمسرح

وما زالت قضية العلاقة بين الشعر والمسرح تثير جدلا عظيما . لأن الشعر في المسرحية - كما صرح ت . س اليوت - :
 « يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة ، أن على الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا » (١٩)

انه « أي الشعر » لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وإنما صورة الرؤية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداء اللفظية القادرة على امداد العمل بالافق الصحيح المتناسب مع افق التجربة الداخلي والخارجي على حد سواء .

ان الشاعر - المسرحي - يضطر الى تحويل وعيه الذاتي الى تعبير موضوعي ، لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، وهي شخصيات عمله المسرحي ، انه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة الواقعية ، فإذا التقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح بموقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضا هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية ، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف (٢٠)

الا أن السؤال المطروح هنا هو : هل حقق اللمتوني الامتزاج الاصيل الذي حققه المسرح الشعري المعاصر بين الرؤية الشعرية وبين الموقف النقدي من الحياة الانسانية أو ما سماه المسرح الحديث بالواقعية الشعرية التي استفادت من أسلوب البناء للقصيدة الرمزية في الشعر التجديدي الحديث ؟

الجواب على هذا السؤال : يقتضي التأكيد على أن اللمتوني شاعر معبر عن جيله . فهو كلاسيكي التعبير ، وكما يقول محمد الصادق عفيفي « اللمتوني من الشعراء التقليديين الذين يستمسون بعمود الشعر ويقتلون في سبيله يحرصون الحرص كله على الجزالة ، ومن ثم فلا تعجب بعد ذلك اذا طالعنا هذا الأسلوب الشعري الرصين ، وبهذه الخشود من الأوزان المتنوعة التي اختارها لمسرحيته والتي نستعين من خلالها معالم ثقافته الدينية والعربية » (٢١)

وهو ما أكده حسن الطريق عندما تناول بالدرس التحليل اللغة المستعملة في بناء النص المسرحي ، لأن المحضور اللغوي هو حضور للواقع والعلاقة بين « الأدب » و « الواقع » هي قائمة على جسر اللغة ، لأنها مادته ومسرحه . يقول :

« اللمتوني : شاعر يصير على استعمال الأساليب القديمة ، يستعير من الشعراء الأقدمين صورهم وأخيلتهم باستهواء متجذر في اعماقه ، ولقد حوله ذلك الى صوت متشابه لأصوات أولئك الشعراء ، يصدر عنهم ، وفي ذات الوقت يصدر

(١٩) عبد الستار جواد : فن المسرح الشعري . الموسوعة الصغيرة : ٧

(٢٠) سفي عطية : نقلا عن معاصرة في المسرح ص : ٢١٠

(٢١) محمد الصادق طهني : الفن القصصي والمسرحي في الغرب العربي ص : ٢٣٣

عن كيانته وصوته ، الأمر الذي يعني خضوعه لتأثيراتهم حتى في محاولاتهم المبنية على اجتهداته التي تمكس تفاعله وانفعاله إزاء موقف ما « (٢٢) »

إن هذا الحكم المبني على معانية النص وتحليله يعطينا حقيقة المنهج والرؤيا في علاقاتها الجدلية داخل النص ، ويكشف لنا ، أن الشاعر غالباً ما كان يكتب قصائده انطلاقاً من نصوص غالبية أو من الذاكرة ، محاولاً تكييفها مع الجو المسرحي وما يتطلبه من مواقف وحالات ، لكن انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات جعل القدرة على اصطناع أسلوب خاص يختلف باختلاف هذه الشخصيات ، غير واضح المعالم ، لأن صوت الشاعر يطن على أغلب الأصوات داخل النص فـ : « سلمى » و « زوج » و « ابن عرفة » و « المطربون » وكثرة إبراهيم أصبحوا متشابهين في موقفهم وصدى أصوات الشاعر بل والعبرين عن موقفه الأيديولوجي بلغة تحافظ على عرويتها ونفحتها الدينية .

وهكذا يأخذ أبو بكر الممتوني « بمبدأ الاتباع لما هو متوارث ، سواء في انتقاء الجملة والمفردة أو في تركيب الأسلوب ومراعاة التابع اللفظي في نطاق الشاعرية الكلاسيكية بتناغمها ، وحسن تجاور الجمل وتلاؤم اجزائها وهذا شيء ملحوظ - كذلك - بقوة عند علي الصقلي وعلال الحيارى والبقالي وزريوح » (٢٣) .

إنها إعادة « متقنة للماضي » وقد يكون هذا الاتباع والاحياء أهمية وطنية - سياسية من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها إلى الثبات في وجه العدو ، أو النضال ضده . ويمكن القول أن دور المسرحية بارز في التوعية الوطنية .

وما عدا الخروج على تقاليد الأوزان في البيت العربي ، إلا الدليل القاطع على تمسك الشاعر الممتوني ببنية الإيقاع في اللمن الشعري الموروث فهو يتمسك بالعروض التقليدية « على اعتبار أن الطريقة العمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بإيقاعها ، وملهشة بموسيقيتها فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري وكأنه جزء من صميمها تنبني على أساسه التشكلات النغمية في انتظام هادي » (٢٤) .

وما أن الممتوني شاعر كلاسيكي التعبير . فإنه كان يستقي تركيبات شعره من القديم ، وهذا الاستقاء حال بينه وبين الانفتاح على لغة الأداء المسرحية المعاصرة . لقد ظل وفيماً للموزون . فتجده قد استخدم عشرة بحور شعرية هي : - الرجز - الكامل - المتقارب - المزج - الرمل - الخفيف - الوافر - المجتث - الطويل - والبسيط .

« إضافة إلى استعماله لتفاعيل أخرى لا تنحصر للنظام العروضي التقليدي إلا إذا حملنا تركيبها نوعاً من التوافق مع موسيقى العروض بشكل يصعب تمييزه وقوله « مثال ذلك قول الممتوني على لسان أحد شخصوه :

ليحي إبراهيم البطل العظيم

لقد حرص الممتوني على استعمال بحور معينة أكثر من سواها بحيث استعمل المتقارب ثلاث عشرة مرة . الطويل تسع مرات . الرجز ثماني مرات . وكذلك الأمر بالنسبة للوافر والكامل والخفيف في حين أنه لم يستعمل البسيط إلا مرة واحدة .

(٢٢) حسن طريق : الشعر المسرحي في المغرب الحديث وآلله / ج / ٢ ص : ٤١٨
موضوع رسالة دكتوراه في علوم اللغات العليا - جامعة سبيط محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الاستاذ الدكتور الدكتور جيس الجباري
(٢٣) نفسه : ص : ١٧
(٢٤) نفسه : ص : ٣٧٨

على العموم فإنه اضطر الى تغيير بحوره في مجموع « المسرحية » ٧١ مرة وهذا شيء يدل على حيويته وعلى وعيه بضرورة التنوع الانشائي والتلون الصوتي في تنابع موسيقى لالتحكم فيه الرثابة تحكما مطلقا (٢٤) ان المزج بين اللغة القديمة والمهندسة الكلاسيكية للقصة الشعرية جعل النزعة السردية تغطي على « الحركة » المسرحية وتحول تقنية الصياغة الدرامية الى صياغة تركيبية لمجموعة من القصائد ، حتى أن المسرحية « بقيت وحدي » تلبس من جهة نظر الشعر قصيدة غنائية ذات بناء متصاعد ومتعرج أقرب الى بناء القصيدة القصصية . بهذا البناء لم تتحول الى القصيدة الغنائية « القصصية » ذات الصوت الوجداني الموحد الى موقف مسرحي كامل .

فطغيان لغة المعاناة العاطفية الذاتية على التعبير الموضوعي بكل متطلباته وتقسيماته واختلافاته ، جعل المسرحية في معاشية ذهنية لمجمل التجربة الموروثة ، وذلك بالحدس الشعري البسيط والواحد والتماثل المسبق . والذي لم يسقط التجربة الحرة بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية من وعيه لأنها مصدر وعيه الشعري الذي وضع رؤيته الفاجعوية للتاريخ المغربي ٥٣ - ٥٦ ، وللمصر اطار الانفعال العاطفي بالمأساة في مغزاه الوجداني أو الاختلاقي . وهذا ما يفسر الطبيعة الاستراتيجية المنطلقة الى الخلف لنقل الماضي المسكون بمجموعة من الأحداث بواسطة رواية لهم حضورهم المختفي وراء شخوص المسرحية عاكسة الأحداث وتألقها ، أي أنها ليست بصناعة الفعل « بفهمه الدرامي » ولكنها قناة لتمثيله . وكلمة أخرى أنها لا تنف مع الأحداث وإنما وراء الأحداث ، وهذا ما غيب حتمية التصادمات والتصارعات . ويمكن أن ننظر الى المطربين كيف تحولوا الى « جوقة » على الطريقة اليونانية ، وذلك بجعل فريق المنشدين « أو الكورس » يصبح من الوسائل الفعالة لنقل آراء المؤلف على لسان المنشدين . إلا أن الممتوني كان لا يتقيد بتقنية الحوار والاعتماد على قصوره . وقد نسي نفسه في هذا المجال أحيانا فاستطرد في السرد بقصائد بلغت الثلاثين بيتا كمناجاة الخلاق . . . ومناجاة ابن عرفة لنفسه في مطلع الفصل الثاني ، (باليتي كنت في صفك حلم) ، وكالقصيدة الغنائية التي وردت على لسان المغني احمد ، ولا شك ان هذه القصائد كانت تعصب المنصر الدرامي بشيء غير قليل من البطء والتفكك ، فضلا عن السأم لأنها لا تخبرنا بجديد ، ولا تؤدي الى تطور أحداث المسرحية (٢٥) .

ان الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الاساسية لمنطق المسرح وهي تأكيد حضوره ، وهذه العلامات اللغوية هي (« الانا » و « الآت ») و (« الان ») و (« هنا ») ومعنى هذا ان عالم المسرح يتأكد بحضور الشخصيات وحضور الزمان وحضور المكان . وهذه العلامات هي التي وضع لبنتها الاولى في المسرح الشعري بالمغرب ابو بكر الممتوني لأنها كانت في محاولة التأسيس وقد كانت هذه المسرحية نتيجة للتجريب ولربط ما بين الشعر والمسرح خلقا تراجيديا تحمل خصوصيات مغربية وهذا ما يمكن ان يسجل كالايجابيات للممتوني .

ما بقي - اذن - بعد هذه المقارنة النقدية الا القول ان مسرحية « بقيت وحدي » تمثل وعيا شعريا مستمدا من التجارب الشعرية العربية الموروثة ، هذا الوعي الذي حاول به الشاعر - من خلال معاناته أن يرتفع بالفاعلية الشعرية الى مستوى الفعل التاريخي الى الفعل الحضاري وهو عالم يشمه الشاعر بعد هذه المسرحية بلورة تجرته أكثر .

(٢٥) نفسه : ص : ٤٨٧

(٢٦) محمد الصالح ميني : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢١٣ .

يستهدف البحث دراسة الدراما الملحمية باعتبارها من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر ، أعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد (١٩٥٢) نتيجة موقفها الملتزم إزاء القضايا السياسية والاجتماعية . ويقدم البحث ، أولاً ، خصائص الدراما الملحمية كما توضح في كتابات بريشت النظرية ، ثم يستعرض المسرحيات المصرية ذات الصفات الملحمية ، ويحلل اثنتين منها تحليلاً مفصلاً لبيان الوسائل الفنية المستخدمة في تركيبها الملحمي .

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان ، في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان . ويعني مصطلح « ملحمة » كما يستخدمه بريشت «تابع أحداث» نقص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية^(١) . وقد استعمل بريشت مصطلح « المسرح الملحمي » لأول مرة عام ١٩٢٦ ، ولكن بريشت لم يكن أول من استخدمه ، إذ أطلق من قبل على عروض بيكاتور التجريبية^(٢) ، ولكن على الرغم من تلك الحقيقة ، يظل بريشت منظر المسرح الملحمي -

الدراما الملحمية في مصر

١٩٦٠ - ١٩٧٠

حياة جاسم محمد

أكاديمية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

ويظهر الجدول التالي الصفات الأساسية التي تميز المسرح الدرامي عن المسرح الملحمي :

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي
سرد	عقدة
يجول المشاهد الى مراقب ولكن يستثير	- يجعل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية
قابليته للفعل	- يضعف قابليته للفعل
يقسره على اتخاذ قرارات صور	- تجربة
صورة للعالم	- المشاهد متهمك في أمر ما
المشاهد مجبر على أن يواجه أمراً ما	

John Willet, The Theatre of Bertolt Brecht (London: Methuen, 1959), p. 171.

See Claude Hill, Bertolt Brecht (Boston: Twayne, 1975), p. 144

(١)

(٢)

جدل	- إجماع
يأتي بهذه العواطف الى مرحلة الادراك	- يحافظ على العواطف الغريزية
يقف المشاهد خارج التجربة ويدرسها	- المشاهد في معمة التجربة ويشارك فيها
الانسان موضع بحث	- يسلم بالانسان كما هو
الانسان قابل للتغير ، ويستطيع أن يغير	- الانسان غير قابل للتغير
اهتمام بمرجى الأحداث	- تطلع الى النهاية
لكل مشهد كيان مستقل	- المشهد يؤدي الى مشهد آخر
أحداث متباعدة تضم الى بعضها	- تنمو الأحداث بعيدة عن بعضها
التطور في منحنيات	- تتطور الأحداث في خط مستقيم
قفزات	- نهاية تنتج عن تطور الأحداث
يعالج الانسان وهو في عملية تغير	- يعالج الانسان باعتباره ثابتا
المجتمع يتحكم في الفكر	- الفكر يتحكم في الوجود
العقل ^(٣)	- الشعور

التغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي . يقول بريشت : « تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغربة منه^(٤) . والهدف الرئيسي للتغريب خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من أن « ينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية^(٥) » المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا هذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحافظ الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح . المسرحية ليست حقيقة ، وإنما هي « توضيح لحالات يمكن أن تغري ويجب أن تغري في الحياة الحقيقية^(٦) » ويقدم الكاتب المسرحي مادته ببرود متأمل ليهيئ للمشاهد السرور العقلي الذي ينتج عن الفهم والحكم .

وقد استخدم بريشت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب والتأريخية إحدى هذه الوسائل ، يؤكد بريشت على تأريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالي انفصالها عنها عاطفيا ، ولكي يعرف الجمهور أنه « مادامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة^(٧) » ويمكن تكرار الأحداث - المحاكمة وسيلة مألوفة للجمهور من التفكير ويحول بينه وبين الانجراف مع الحدث ، ويجب أن

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willet New York: Hill and wang, 1964), p. 37, see also Eric Bentley, (٣) *Modern Theatre* (London: Robert Hale, 1948), p. 189.

Bertolt Brecht, "On The Experimental Theatre, "in *Theatre in the Twentieth Century* (New York. Grove Press, (٤) 1963), pp.106—7.

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 125.

Littia Dace and Wallace Dace, *Modern Theatre and Drama* (New york: Richards Rosen press, 1973), p.50.

Oscar G. Brockett and R. Findlay, *Century of Innovation* (New Jersey: Prentice Hall, 1973), p. 419.

ينتج ، عن التكرار بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد الى امكانيات أخرى^(٨) وتقاطع المسرحية ، عمدا ، بعنوانين تعرض على شاشات ، تزود المشاهد أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل التوتر والتعليق لدى المشاهد وتشجعه على التأمل في سبب الأحداث^(٩) والرواية وسيلة أخرى من وسائل التفرغ لدى بريشت .

يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحيانا يغير الجمهور عن حماية المسرحية قبل حدوثها ليحمي الجمهور من الترقب ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم^(١٠) وفي الدراما الملحمية ينبغي ألا تكون الشخصيات محددة وفردية أو منهكة في الحدث ، بل يمكن أن تقدم نفسها الى الجمهور ، فتساهم في تحقيق انفصال الجمهور عن المسرح ، وهو هدف تزوخه الدراما الملحمية^(١١) ، ويتنبأ الكورس ، غالبا بالأحداث أو يحكم عليها ، أو ينور المشاهد عن حقائق غير معروفة لديه^(١٢) وتكون الموسيقى والأغاني عناصر مستقلة . فهي لا تتحرك في اتجاه الكلمات وإنما تواجهها وتناقضها ، خالقة علاقة جدلية معها ، ولافتة انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها^(١٣) والقناع وسيلة تفرغية وهو يستخدم ليمثل شخصيات ثانوية أو شخصيات شريرة » .

وعلى الرغم من أن هناك وسائل مسرحية أخرى لتحقيق التفرغ كالتمثيل والانارة والتصميم ، فإن البحث لن يتناولها لأنه يعالج المسرحية فقط .

تتكون القصة في الدراما ، من أحداث متعددة موصولة ببعضها عن طريق روابط يمكن ملاحظتها بسهولة اذ يقول بريشت « يجب أن تبرز أجزاء القصة بعناية أحدها ازاء الآخر ، باعطاء كل جزء منها تركيبة الخاص مثل مسرحية داخل المسرحية^(١٤) ولا تسعى الدراما الملحمية الى ذروة ديناميكية ، ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطأ مستقيما ، وإنما تتطور بدلا من ذلك « في منحنيات وحتى قفزات »^(١٥) وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن العقدة في الدراما الارستوطالية التقليدية .

وقد اعتقد بريشت ، بآدى ذي بداهة أن على الدراما أن تكون تعليمية تماما ، وتهدف الى تغيير العالم ولكن في الاورجانون القصير للمسرح المكتوب عام ١٩٤٨ ، يخضع بريشت التعليمية للجسمية ويعلم أن وظيفة المسرح أن يسلم

See Ronald Gray, Bertolt Brecht (New York: Grove Press, 1961), pp. 66—69. (٨)

See Lititia Dace and Wallace Dace, Modern Theatre and Drama, p.50 (٩)

See Martin Esslin, Brecht: The Man and His Work (New York: Anchor Books, 1961), p. 126. (١٠)

Esslin, Brecht, p. 126, David Gross Vogel, Four playwrights and a Postscript (New York: Cornell Univ. press, 1962), (١١)
p.10

See Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p. 71, Ronald Gray, bertolt Brecht, pp. 51 — 52, David Grossvogel, Four (١٢)
playwrights, p.11.

See Esslin, Brecht, p. 128, David Grossvogel, four play wrights, p.10, J. Chiari, Landmarks of Contemporary Dra- (١٣)
ma (London: Herbert Jenkins, 1965) pp. 164, 173.

Lititia Dace and Wallace, Modern Theatre and Drama, p.50. (١٤)

Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p.20. (١٥)

Brecht on Theatre, p. 45. See also Esslin, Brecht, p. 128, J. Chiari, Landmarks, p. 164. (١٦)

ويسر . « يتكون المسرح من تمثيل في حوادث واقعة وحوادث مخترعة تحصل بين الناس ، ويكون هذا التمثيل من أجل التسلية على أية حال ، ذلك ما نعينه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديماً أم حديثاً » (١٧) .

وقد حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي ، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني الغرب ، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد ، وكوت دراسات مفصلة كثيرة لبريشت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي (١٨) . وترجم الأورجانون القصير للمسرح ، في مجلة المسرح (١٩) . وخلال الستينات كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة ، والمسرحيات هي : (لومومبا) أو (القناع) و (الخنجر) لرؤف مسعد ، كتبت عام ١٩٦٥ ، (اتفرج ياسلام) لرشاد رشدي عرضت عام ١٩٦٥ ، (النق) لرؤف مسعد كتبت عام ١٩٦٦ (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور عرضت عام ١٩٦٦ (الزير سالم) لألفريد فرج عرضت عام ١٩٦٧ ، (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي ، عرضت عام ١٩٦٨ ، (ليلة مصرع جيفارا) لمخائيل رومان ، عرضت عام ١٩٦٩ .

أما لغة المسرحيات فتختلف بين الفصحى أو العامية أو كليتها ، فقد كتبت (لومومبا) و (الزير سالم) بالفصحى ، في حين كتبت (اتفرج يا سلام) ، و (النق) بالعامية المصرية . وتستخدم مقدمة آه (يا ليل يا قمر) شعراً حراً في الفصحى ، أما بقية المسرحية فتستخدم الشعر الحر ، بالعامية ، وتجمع (بلدي يا بلدي) و (ليلة مصرع جيفارا) بين الفصحى والعامية . ان المسرحيات المذكورة أنفاً ملحمة لأنها تتقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها . فمسرحيتا (بلدي يا بلدي) و (اتفرج يا سلام) تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الظغاة الفاسدين في العصر المملوكي ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩٥٠ . وتصف مسرحية (النق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار الامبريالية . وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا ، قائد الكونغو الوطني في أن يحصل على تأييد شعبه في معركة الاستقلال ، أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة الحقيقية لمقتل كليب الذي أدى الى حرب داحس والغبراء بين بكر وتغلب ، وقد صورت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ، ألهمت ألفريد فرج في كتابته هذه المسرحية ، والتاريخية عنصر مشترك بين المسرحيات المذكورة ، فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم أو الحديث ، ويستخدم بعض هذه المسرحيات رواية : في لومومبا ، الرجل الأبيض نوع من الرواية يبيء الجمهور لمقتل لومومبا عن طريق شرح أسباب الجريمة

(١٧)

Bertolt Brecht, Brecht Theatre, p. 180.

(١٨) راجع على سبيل المثال ، هذاالمعظم الخطي « برتولت بريشت » في الكتب نشرين الثاني ١٩٦٢ ص ٥٢ - ٥٣ . سعد ارشد و المنفعة والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت « في المسرح شباط ١٩٦٤ ص ١٠ - ١٠٦ ، صبحي شفيق ، « بريشت والمسرح الواقعي الملحمي » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص ١٠٧ - ١١٦ ، محمد مفسون الشكناز في مسرح بريشت « في المسرح آذار ١٩٦٥ ص ٤٣ - ٤٦ ، امين الموطي ، المسرح الملحمي عند بريشت ، في المسرح ، كانون الثاني ١٩٦٦ ص ٤٢ - ٤٦ ، جلال الطهري لمن يسدل الستار : القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٧ ص ٥٣ - ٦٤ ، ابراهيم حاتم ، مفهوم التفريب في مسرح بريشت ، في المسرح والشعبا ايلول ١٩٦٨ ص ٣٦ - ٣٩ ، رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان : القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٨ ص ١٩٢ - ٢٠٧ ، حمد غ . حلال ، التلذذ الاثني الحديث خاء : القاهرة : دار النهضة المصرية ١٩٦٩ ص ٢٩٤ - ٢٩٨ ، ٢٤٨ - ٢٥١ ، (١٩) فاروق عبد الوهاب مترجم ، الاوركانون القصير للمسرح « في المسرح آب ١٩٦٥ ص ٧٧ - ٨٠ ، ايلول ١٩٦٥ ص ٦١ - ٦٥ نشرين الأول ١٩٦٥ ص ٧٨ - ٨٢ .

وتفاصيلها ، وفي التفق يؤدي مهمة الراوية الشاعر الذي يصل الحوادث ببعضها في معركة مصر ضد مضطهدها . أما في آه يا ليل يا قمر فيظهر الراوية في المقدمة فقط ، ليزود الجمهور بخلفية مختصرة للمسرحية . وفي ليلة مصرح جيفارا العظيم يقوم كوستا ، صاحب الحانة بدور الراوية فيظهر في المسرحية كلها ليقدّم للمشاهد بعض المعلومات ، أو ليعلق على الأحداث وفي بلدي يا بلدي راويتان يجيران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث .

وللكورس وظيفة في عدد من هذه المسرحيات . ففي لومومبا يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الأحداث ، وفي آه يا ليل يا قمر يناقش الكورس ضد بعض القضايا ويصدر حكمه على أخرى . أما في بلدي يا بلدي فالكورس سلمي ، فهو يعلق أو يصور لا مبالاة الشعب . وفي ليلة مصرح جيفارا العظيم للكورس دور ثانوي ، إذ هو يستخدم للتعليق على الأحداث وأحيانا للحكم عليها .

ومن بين المسرحيات المذكورة سنحلل مسرحيتا لومومبا وآه يا ليل يا قمر لأنها تستخدمان الكثير من وسائل الدراما الملحمية ، وبطريقة أعمق تأثيرا مما في سواهما .

لومومبا

في هذه المسرحية ثلاثة مشاهد ومقدمة ، في المقدمة يناقش الممثل الذي يقوم بدور لومومبا والمؤلف ، والمخرج مقتل لومومبا أمام الجمهور فيجد الممثل في شخص لومومبا بطلا أسطوريا ومسيحا جديدا ، ويتحدث المخرج عن لومومبا بوصفه شخصية مأساوية كان مقدرا عليها أن تموت ، أما المؤلف فيرى في لومومبا مثالا للطبقة الوسطى من مجتمعه ، الطبقة التي تفضل المساومات على الحل النهائي ، ويعتبر مقتله نتيجة للأخطاء المتوارثة في التركيب الاجتماعي للطبقة الوسطى .

وفي المشاهد الثلاثة تستعيد المسرحية اليوم الأخير من حياة لومومبا . يدعى المشهد الأول « الحلم » وفيه يرى الجمهور لومومبا في غرفته وهو يتذمر من الحصار الذي فرضه عليه جنود الأمم المتحدة ، في حين استدعاهم هو ليجموا استقلال الكونغو . ويذكر كورس الشباب - الذي يمثل العمال والفلاحين - القائد بأنه كان عليهم أن يجاربوا من أجل الاستقلال في الشوارع لا في البرلمان ، ويحذره من الجيش الذي مازال متعاطفا مع بلجيكا ، ويحث على أن يؤسس جيشا وطنيا جديدا . أما كورس الشيوخ فيجد في البرلمان والدستور والأمم المتحدة الوسائل الوحيدة القادرة على إيجاد حل لمشكلات البلد . ويبدو لومومبا لا يعرف كيف يواجه مطالب الفئات المختلفة . ويقرر أخيرا الذهاب الى الشارع ليستعيد أصدقائه القدامى .

وفي المشهد الثاني ، المعنون بالحاكمة ، يظهر لومومبا في ساحة ليوبولد فيل ، وهو يخاطب الناس من خلال مكبر الصوت ، وهناك جماعتان من الناس تقفان على جانبيه : على يمينه يقف رجال الأعمال والجنود ، وعلى يساره يقف العمال والطلاب . ويدعو لومومبا الناس إلى أن يجاربوا مرة أخرى من أجل حرية الكونغو ، واستقلاله . ولكن الجماعة التي على يساره تريد منه أن يكون أكثر ثورية والجماعة التي على يمينه تكره الحرب وتستعد للسلم بأي ثمن . وتترك الجماعتان لومومبا وحيدا في تعاسته ، فيقرر الذهاب إلى ستائلي ليجمع قبائله ، ثم يعود ليستولي على ليوبولد فيل .

وعنو « المشهد الثالث » في الغاية « وفيه يظهر لومومبا وقد تلطخ وجهه بالطين والدم ، يرتأي كورس الشيوخ وصديق لومومبا القديم ليخبره بأن الطريق قد سدت ، وأن جنود تشومي والبلجيكيين يحاصرونه ، فيقرر لومومبا أن ينتظر قدره .

ويأتي الجنود السود والبيض ويضربون لومومبا بمؤخرات بنادقهم ، ثم يقطعنه أحدهم بالخنجر فيسقط لومومبا ميتة ويسحب الجنود جثته بعيدا . وتأتي زوجة لومومبا لتندبه ، ويغني الكورس في مديح أفريقيا وأمل المستقبل .

التاريخية أول مظهر من مظاهر الدراما الملحمية في هذه المسرحية ، فهي مبنية على حادثة من تاريخ أفريقيا الحديث ، والمسرحية إذ تقدم فشل القائد الأسود ، تدعو الجمهور الى أن يستفيد من أخطاء الماضي لتغيير الحاضر . ويخفف الكاتب التفرغ باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية . فهدم الحائط الرابع ووضح في المقدمة لأن الجمهور يجب أن ، ما يشاهده ليس واقعا ، وإنما عرضا مسرحيا تفتح المسرحية بخطاب الممثل للجمهور مقدما نفسه اليهم .

لومومبا . . . آه نعم ، أنا لومومبا الافريقي الأسود ، أثبت لكم من غياهب الظلمات لأمثل أمامكم (يمسح الممثل ميكياج بيد ، وينزع لحيته المستعارة ونظراته) أسف من الصعب أن أتكلم عن لومومبا أو أمثله ، فانا مجرد ممثل بسيط الشأن ، أنا مجرد ممثل ، اسان عادي أما هو^(٢٠) . .

ثم يقاطعه المؤلف ، وينهمك الاثنان في مناقشة طبيعة لومومبا ، في الواقع وفي المسرحية ، ثم يشارك المخرج في الحوار ، ويطلب من المؤلف أن يترك له مهمة تفسير النص واخراجه :

المخرج : (ينظر للممثل نظرة خاصة ويقترب من المؤلف) اسمع يا صديقي ، اكتب ما تريد ، أكتب ما يجليه عليك ضميرك ودع لي أنا تفسير النص واخراجه ، أما هو (يشير للممثل) فدع له مهمة التمثيل لا يمكن أن تكون كاتباً وخرجاً وممثلاً في الوقت نفسه (ص ١٠) .

وحين يتهم الممثل الناس بأنهم سلبيون ولا يحاولون أن يعينوا لومومبا بمخاطبه المخرج قائلا : المخرج : أخرج من هنا ، ليس من حقك أن تهين الناس بهذا الشكل ولقد دفعوا نفودا ليستمتعوا بعمل فني لا ليهانوا (ص ١١) .

وحين يقترب الممثل من الجمهور ويأخذ في تحليل شخصية لومومبا يقاطعه المخرج ، مذكرا اياه بأنه ممثل فقط .

المخرج : (يقاطعه بضيق وهو ينظر الى ساعته) أرجو أن تنتهي من فلسفتك هذه ، لا تنس انك ممثل ، مجرد ممثل بسيط أتيت لك الفرصة لتلعب دور لومومبا العظيم (يتكلم الممثل بسرعة ثم يبدأ في تمعن شخصية لومومبا فيضع الحية والنظارة ، ثم يطلّي وجهه بالميكياج أمام الجمهور) (ص ١٢) .

وحين يعلن الممثل ، مجيبا على سؤال المخرج أنه مستعد للتمثيل ، يوعز المخرج اليه بأن يبدأ ويذهب هو خلف الكواليس وتحضي المسرحية .

وعلى ذلك ، فالجمهور يعي بقوة ، منذ البداية أن ما يشاهده ليس الا توضيحا لحالة تاريخية ينبغي أن تدرك لكي تغير ، كذلك يذكر الممثل بأنه ممثل فقط ، وينبغي أن لا يتوحد مع الشخصية التي يؤديها . ويذكر الجمهور مرة أخرى عند نهاية المشهد الثاني ، بأنه يشاهد مسرحية ، فيظهر الصياد ، وهو رجل أبيض ويخبر المشاهدين بأن المخرج أمره بأن يتحدث الى الجمهور حتى ينتهي التحضير للمشهد موت لومومبا (ص ٣٢) .

(٢٠) رؤوف مسعد ، لومومبا ، لي ، لومومبا ، ، النلق (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب والنشر ١٩٧٠) ص ٧ . الاشارات للاسئلة الى المسرحية تظهر في المتن

وتعكس مقدمة المسرحية مظهر آخر من مظاهر الدراما الملحمية ، إذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلا ، لماذا فشل لومومبا بوصفه قائدا وطنيا ؟ وتقدم للجاجة على هذا السؤال ثلاث وجهات نظر مختلفة ، يعتقد الممثل أن لومومبا بطل أسطوري ومسيح جديد ضحى بنفسه بمثالية ، من أجل الإنسانية :

الممثل : لومومبا بطل أسطوري ، انه أعظم أبطال عصرنا ، انه مسيح جديد (ص ٨) ويحادل المؤلف ضد وجهة النظر هذه ، ويرى أن لومومبا ليس مسيحا وإنما يجمع في شخصه الانسان العادي والبطل .

المؤلف : ان لومومبا انسان عادي تماما مثلك (يشير للممثل) لكنه في نفس الوقت بطل أيضا . لا يتسم فانا لا أراجع لكني لا أؤمن بأن هناك بطالا كل الوقت . أنا أؤمن بالبطولة لبعض الوقت ، وبالاخطاء لبعض الوقت . هذا هو انسان القرن العشرين ، نصف إله ونصف حيوان . (ص ١٠) .

ويعتقد المؤلف أيضا بأن فشل لومومبا نتيجة لانتمائه الى الطبقة الوسطى التي تفضل دوما المساومات على الحلول الحاسمة ، وبأن لومومبا حاول أن يرضي جميع الفئات ، خسر تأييد العمال الذين لا يسامون .

المؤلف : أنا أتعاطف مع لومومبا لأني أحبه ، لا أرثي له لأن مصيره ومصيرنا جميعا نحن حاملو (كذا) أفكار الطبقة الوسطى ، دعني أقول (كذا) لك شيئا . ان هناك فرقا كبيرا بين السياسة والثورة . ان الطبقة الوسطى تستطيع أن تتبعل كل الأفكار الثورية ثم تتهاون وتستسلم . (ص ٩)

أما المخرج فيجد أن لومومبا بطل مأساوي ، قدر عليه أن يموت وترد هذه الرؤية على لسان المؤلف لا المخرج نفسه .

المؤلف : (يشير الى المخرج) فهو يقول ان لومومبا بطل تراجيدي يحمل في داخله بذور حتفه ، وان موته أو استشهاده - حسب قوله - هو قدر مكتوب عليه ، مثل كل الأبطال التراجيدين (ص ٨) .

ولم تعرض المسرحية وجهات النظر الثلاث جميعها ، وإنما قدم موت لومومبا ومن جهة نظر المؤلف ، ولكن الجمهور يستطيع بعد أن ووجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في المقدمة ، أن يحكم على صحة النظرة التي تبنها المسرحية أو عدم صحتها .

لا تحاول المسرحية أن تخلق صراعا ، وإنما تخاطب المشاهد الثلاثة عقول المشاهدين وتخفهم على أن يفكروا في موت لومومبا ، وأن يعملوا للحيلولة دون وقوع مثل هذا الحدث مرة أخرى . وهذه المشاهد حافلة بالمناقشات المنطقية عن دور القوى المناقضة في الكونفو ، والتي ساهمت في موت لومومبا (٢١) .

في المشهد الأول يشير كورس الشباب ، وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب ، الى ثلاثة أغلاط ارتكبتها لومومبا في رأيهم .

كورس الشباب : لقد أخطأت يا لومومبا في ثلاثة أشياء . أولا : اعتمادك على مقاعد البرلمان في الوقت الذي تحولت فيه القوة من مجرد إبداء رأي بحرية في قاعة أنيقة ، الى من يجوز أكبر كمية من السلاح والنقد والرجال . ثانيا : انك يا لومومبا لم تتعاون مع الجيش لأنه مجموعة من الخونة ، لكنك في الوقت نفسه لهتسرحه ، لم تحكم قاعدته ، ولم تكون لنفسك جيشك الثوري الوطني لتحمي ظهورك المكشوف . ثالثا : انك بدلا من أن تلجأ الى أصدقاؤك الذين تبقوا لك

(٢١) ينظر سبر موش « مأساة لومومبا » في المسرح فوز ١٩٦٨ ص ٩٦ .

في الكونجو أو خارجه ، أولئك الذين ليست لهم مصلحة استعمارية فيه ، التجأت للأمم المتحدة وهي بدلا من أن تساعدك وتحملك سوف تساعد أعداءك وتحميمهم (ص ٢٠) .

ويلم كورس الشباب لومومبا على هذه الأمور ويخبره بأن الكلمة الأخيرة للناس في الشوارع لا البرلمان . ولكن كورس الشيوخ يعارض هذا الرأي :

كورس الشيوخ : ان البرلمان والدستور والأمم المتحدة .

كل هذه الأشياء هي الأصول التي يجب أن تراعى

.....

اذهب الى الجيش

اعطه ما يريد

تضمنه (ص ١٦ - ١٧) .

ويصف قائد الكورس سياسة لومومبا التي أدت الى فشله :

قائد الكورس : كنت تريد أن تظل محايدا صديق الجميع : الطلبة والعمال ومزارعي ستانلي ورجال الأعمال وصنائع البلجيك (ص ١٩) .

ويبدو لومومبا مرتبكا ، فهو لا يريد أن يلجأ الى الجيش ، وهو قد فقد تأييد الناس في الشوارع ، ويحاول التماس العذر لنفسه .

لومومبا : هنا كان الجنود يطالبون بترقيات ، والعمال يطالبون بالمصانع والطلبة بالعدل وليس في استطاعتي أن أعطيهم ما يطلبون ، ليس من حقهم وليس من حقي ، خفت أن أزلق (ص ١٨) .

وفي المشهد الثاني يشاهد لومومبا في ساحة بالعاصمة ليوبولوفيل يدعو الناس الى تأييده وتأييد نضاله من أجل كونغو حر ومستقل . وهذا المشهد نوع من الاعادة للمشهد الأول فهناك جماعتان من الناس حول لومومبا ، احدهما على يساره وتحمل آراء مشابهة لآراء كورس الشباب في المشهد الأول ، والاخرى على يمينه ، وتحمل آراء تشبه آراء كورس الشيوخ في المشهد نفسه . وتطلب جماعة اليسار من لومومبا أن يكون أكثر ثورية وأن يقاتل .

حلقة اليسار : لم يرد لومومبا أن يستمع لنا

.....

قلنا له :

خذنا يا لومومبا

حارب لنا

قدنا

.....

لكنه بدلا من أن يأخذنا ، أخذ كازافوبو

وركب معه الطائرة الى القرى والمدن

حيث الاضطرابات
كان ينزل الى المعصاة ويحدثهم بالمنطق
منطق الرجل الساذج الصالح
العاطفي الحار (ص ٢٤ - ٢٥) .
أما جماعة اليمين فتتطلع الى السلم بأية وسيلة لتكسب المزيد من الثروة :
حلقة اليمين : هناك الكثير من الوعود وكثير من الجمعية وكلنا لا نحب رائحة الدم ، لا نحب رائحة الشوارع
المليئة بالجثث والذباب . اننا نحب رائحة عطور باريس
ورائحة الشهوة وعرق الرجال في المناجم
.....
اننا نحب أن نجعل الأمور واضحة
لقد شئنا من لومومبا
ونريد كونجو مستقلا
نصحب بذلك في مراكز أحسن ، ونستطيع أن نستغل أحسن (ص ٢٣ - ٢٤) .
وترفض الجماعتان لومومبا ويتركانه ، ويقرر لومومبا في يأسه أن يستعين بقبائله في ستانلي ليقتل لوبولوفيل ويصور
المشهد الثالث لحظات لومومبا الأخيرة في الغابة ، ويتذكر لومومبا صلب المسيح وزوجته وولده ، ويعلم بأفريقيا سعيدة
وحرة ، ويحيط الجنود به وهم يتحدثون سوية مبينين أغلاله التي تبرر موته .
فليمت لأنه لا يجب أموالنا ويتذكر جرائمنا
فليمت لومومبا لأنه رفع صوته في وجه بودوان
بودوان الملك العظيم
وخاطب سيده دون صيغة الجمع
فليمت لومومبا
لأنه يريد الوحدة
حيث يستطيع أن يبيعنا النحاس بدلا من أن نغتصبه (ص ٤٤) .

ان المقتطفات المذكورة توضح كيف ان المسرحية تستخدم المنطق لتجنب اثاره العواطف عند المشاهد ، ولتدفعه
الى التفكير والحكم ، وهما من أهداف الدراما الملحمية .

وقد قللت المسرحية التوتر والتعليق الى الحد الأدنى ، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية موت لومومبا ، فتغزو
المسرحية توضيحا للحادثة لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك الموت ، ومن ثم يتجنب الحوادث المماثلة في
واقعهم ، وبالإضافة الى هذه الإشارة في المقدمة ، هناك اشارات أخرى في المسرحية الى موت لومومبا لتحرير الجمهور
من أي نوع من القلق ، يمكن أن يولده فيه مجرى الأحداث . في المشهد الثاني يقرر لومومبا كما ذكر سابقا ، أن يستعين
بقبائله في ستانلي فيل ليستولي على العاصمة ، وحالما يغادر المسرح يظهر أفريقي حافي القدمين يرتدي جلد فهد ، وحول

صدره وذراعه وشم وخرز وحلقات وعل وجهه قناع أفريقي كبير ، وتصاحب دخوله دقات الطبول ، ويتحرك الأفريقي على المسرح بحذر وخفة ، ويبحث في الأرض عن آثار ، ويكلم نفسه .

القناع سيذهب الى ستانلي

لكنه لن يصل

لأنه سيقع

لأنه سيضل الطريق

ويثوه (وكذا)

لأنه ضل الطريق

وتاه

لكن الطبول تقول

أذهب اليه واعنه

وها أنذا ذاهب لأساعده (ص ٣١) .

ويعد ان يغادر المسرح وتغلق الستارة يظهر الصياد ، وهو رجل ابيض يرتدي ملابس السهرة ويذكر هو أيضا ، الجمهور بمقتل لومومبا الذي سيشاهدونه بعد زمن قصير :

الرجل الابيض : حسنا ايا السادة المشاهدون لم اكن اريد ان أخرج لكم لأنني افضل دائما ان اكون في الكواليس ، لكن المخرج امرني ، قال لي : اخرج من خلف الكواليس وتحدث قليلا الى المشاهدين حتى نعد مشهد الموت ، قاومت قليلا ولكنه قال لي : اخرج سلمهم وخفف قليلا من وحشتهم وجهزهم لمقتل لومومبا . (ص ٣٢)

ثم يتحدث عن دوره في مقتل لومومبا والطريقة التي استخدمها في تديره وفي المشهد الثالث يظهر لومومبا منهوكا بسبب تجواله في الغابة ، وهو يحاول ان يجد طريقه الى ستانلي فيل ويظهر القناع مرة اخرى ليخبره ويخبر الجمهور بان لومومبا سيموت :

القناع : سيذهب باتريس لأن لومومبا يريد

ولأنه لم يفهم هس الشجر وحديث الطبل

لكن حرية سوداء وحراء

سوف ترجع لومومبا

لأن باتريس حينئذ سوف يفهم

وسوف يعرف

وسوف يكي

وسوف يضحك

وسوف يحكم

لكنه قبل ذلك

سوف يموت

سوف يموت

سوف يموت (ص ٤١ - ٤٢)

وهكذا اشارت المسرحية الى نهايتها عدة مرات لكي تحور الجمهور من القلق ، ولكي تشجعه على ان يفكر في الرضعية من اجل تغيير ميثاقتها .

لا نستخدم المسرحية راوية ولكن الصبياد الذي يظهر عند نهاية المشهد الثاني شبه راوية ، يضع امام الجمهور النهاية المسرحية قبل حدوثها ، ويزوده بالمعلومات عن الدور الذي قامت به الامبريالية في مقتل لومومبا ، والوسائل التي استخدمتها لانجاز ذلك .

وللكورس دور فعال في المسرحية ، يؤثر في مجرى الاحداث ويدفع بها الى نهاية معينة فهو لا يعلق على الاحداث تعليقا عابدا فقط كما يفعل الكورس التقليدي في المسرح الدرامي ، ولكن يعبر عن فكرة وينصح ويتهكم ويحكم . وهو يمثل الجماعات المتضاربة في الكونغو ابان الازمة الكبرى في البلاد ، والتي قادت الاحداث الى نهاية معينة^(٢٢) ويظهر الكورس في مشاهد المسرحية الثلاثة : ففي المشهد الاول يوجد كورس الشباب وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب وكورس الشيوخ وهو يمثل الرجعيين الذين يحبون المساومة ويلجؤون الى البرلمان لحل قضايا البلد . ويحاول قائد الكورس الثاني ، وهو صديق لومومبا ان يوفق بين الجماعات المختلفة . وفي المشهد الثاني هناك حلقة اليسار وهي نسخة من كورس الشباب وتؤمّن بأرائه وحلقة اليمين ، وهي نسخة من كورس الشيوخ . وتعتقد بأنكاره كما وضحت ذلك المتطافات من أقوالها والتي ورد ذكرها من قبل . وفي المشهد الثالث هناك كورس آخر يمثل قبيلة لومومبا :

الكورس نحن ابناء قبيلتك المحترمة

نحن ابناء الأرض والماء والآلهة

نعرف كيف نعالج روحك الضائعة (ص ٦١)

ولهذا الكورس دور فعال ايضا ، وهو ، وليس لومومبا ، من يعطي المسرحية نهايتها الملحمية ، اذ ان لومومبا يستغرق في ذكريات ماضيه او وصف حبه لأفريقيا وتغانيه من أجلها ، وهو يواجه « بسلية » الجنود الذي جاءوا لقتله ويطلب من افريقيا ان تتأمله :

لومومبا : اثنى لي يا افريقيا

يا حبيبتى يا هامتي

من اجل دموعي التي سكبته في الخفاء

وانا اراقب يدي المرتعشة

وانا اسمع دقات قلبي العالية

وأنا ألهت كحيوان مطارد مذعور (ص ٥٢)

(٢٢) المصدر نفسه ص ٩٤ ، ٩٦ .

اما الكورس فيظهر بعد موت لومومبا ، ويدعو الناس الى ان ياتوا برماحهم ويغمسوها في الدم ويباركوها لكي يبنؤوا جولة اخرى من النضال الذي بدأه لومومبا من اجل الحرية والاستقلال :

الكورس : هل كف يدي اليسرى

سانقش اسمك

وفي يدي اليمنى سانسك قلبك

سنخيتك حتى تشفى

سنقول لك ونسمع منك (ص ٦٥)

ثم ينهي الكورس والقناع المسرحية ، سوية بكلام يصور الامل في المستقبل :

الكورس والقناع : ويرجع الغائبون

الذين قتلوا في الملاعب

المغتصبات يصبحن عذارى من جديد

عذارى من جديد

الموت يسكون الخراب

ويدلا من السلاسل في الاعناق

ينبت الورد الاحمر

الورد الاحمر ينبت في الاعناق (ص ٦٥ - ٦٦)

وفي الحقيقة ان الكورس وليس لومومبا ، هو القوة الرئيسية في المسرحية ، وهو الذي يقرر نهاية المسرحية كما يقرر الشعب مصير البلد في الواقع .

والموسيقى وتتمثل في الطبول ، جزء أساسي وفعال في المسرحية فالطبل شخصية غير مرئية يوحى حضورها بحكمة افريقية^(٢٣) ولها لغة لم يعد لومومبا يفهمها :

لومومبا : لقد مزقت الاشواك ظهري ووجهي ، وهامي الطبول ترعيني ، اني لا افهم لغتها . . لم أعد أفهمها (ص ٣٨)

انها اللغة التي نسيها بعد بقاءه في المكتب زمنا طويلا بعيدا عن الناس وشؤو وثم لوموبا . . . لى ، حبسنا انفسنا في ليوبولد خلف المكاتب فنسينا لغة الغابة (ص ٤٢) .

ويجيب القناع على سؤال لومومبا عما تقوله الطبول :

القناع : اخطأ باتريس مرتين

مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما اعلق يده اليسرى

مرة حينما صافع اعداءه

(٢٣) المصدر نفسه ص ٩٦ .

ومرة حينما أعطى ظهره لأصدقائه

مرة حينما اتجه يمينا

ومرة حينما قطع حباله (ص ٤٠)

وعلى الرغم من ذلك تعتقد الطبول أن الومومبا يجب ان ينقد ، وتطلب من القناع ان يذهب لمساعدته :

القناع لقد كلفني الطبول بالبحث عنك

لكني اضعتك حينما وجدتك

فقد حاكمتك وادنتك بدلا من ان احملك

ووضعت الخنجر في يد قاتلك

الخنجر الذي قدمته انت لي (ص ٥٩ - ٦٠)

والقناع جزء مكمل في المسرحية ، وهو يعمل مستقلا كما يوضح الشاهد السابق ، وهو يعلق على بعض الاحداث ويتنبأ باخرى ، وهو يرمز إلى الافريقيين الذين مزقتهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الازمة بمفرده^(٢٤) .

وليست في المسرحيات شخصيات بالمعنى التقليدي . فالكورسات تمثل فئات من الافريقيين في حين يمثل القناع الافريقيين عموما ، ولم يصور لومومبا ، وهو الشخصية الوحيدة المحددة في المسرحية ، باعتباره فردا ، وانما باعتباره رمزا للقواد الوطنيين الذين يخففون على الرغم من اخلاصهم ونبيل رغبتهم . ولذلك فليس هناك تأكيد على حياته الخاصة ، وهو يذكر زوجته لأول مرة حينما يسترجع في المشهد الاول ، ذكريات ماضية ليقهر بها تعاسة حاضره .

لومومبا : طوال ليالٍ (كذا) كثيرة كنت اتقلب في فراشي بجوار بولين احاول ان انام ولا استطيع فأظن راقدا على ظهري مغمض العينين شاعرا بانفاسها الحارة على جانبي رقبتي (ص ١٨) . ويذكرها مرة أخرى وهو على وشك ان يقتل في المشهد الثالث ، ويطلب منها ان تأخذ الاطفال وتهرب ، وتظهر زوجته مرة واحدة فقط حين يأتي لتندبه بعد موته .

ويذكر لومومبا ابنه حين يواجه الموت ، فيترامى له طيف ابنه :

لومومبا سيجد نفسه وحيدا في الشوارع الصباحية

آه

ها هو يقطب

فينزوي في الركن يفكر

يترك كتابه وقطاره الصغير

ويعلم يستائي قبل

وصديقه ومنزلنا وخراجته

وبالليالي الحلوة ، والاشياء المرعبة التي

(٢٤) ابراهيم فاروق عبدالقادر ، بالليل يا حين ، في المسرح ، نشر في الثالث ١٩٦٧ ص ٨٦ ، سيرع موش ومأساة لومومبا ، ص ٩٦ .

لم يستطع أن يفهمها
لا تقطب يا صديقي
لا تهمل وجهك الصغير حزينا هكذا (ص ٥٣)
ثم يمضي
لومومبا : لا تقطب يا صغيري
ما زال امامك الكثير
ابتسم
ابتسم
ارني ضحكك الحلوة

نعم ، ها هي . (يتسم لأول مرة) (ص ٥٤)
إن حياة لومومبا الخاصة تخضع لحياته العامة بوصفه قائدا وتخضع علاقته بعائلته لعلاقته بشعب الكونغو وهذا يفرض على الجمهور أن يوجه اهتمامه الى قضايا عامة وليس الى الفرد .

وليس في المسرحية قصة تقام على تتابع احداث تنطور الى ذروة تتطلب حلا ، بل ان المسرحية تناقش اسباب موت لومومبا قاصدة ان تدفع الجمهور الى التفكير في الامر وتقويمه ، ويقدم الموضوع في مقدمة المسرحية من وجهات نظر ثلاث مختلفة ويلقي المشهدين اللذان يتبعان المقدمة ضوءاً أكثر على اسباب موت لومومبا من وجهة نظر المؤلف فيصور ان سياسة لومومبا بانها شعب الكونغو بأسلوب سردي ، اذ ان حوادث الماضي لا تعرض ، وإنما تقصها الكورسات او لومومبا او القناع ، وموت لومومبا هو الحادثة الوحيدة التي تمهد على خشبة المسرح في المشهد الثالث .



آه يا ليل يا قمر

تتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وفي المقدمة القصيرة يحكي صوت راوية غير مرئي بعض المعلومات عن مقتل يا سين في قرية بهوت . وتظهر بهية وحيدة على المسرح في حين يقص الصوت كيف انتظرت عودة ابن عمها يوما تحت النخيل وكيف عاشت بهوت في ظلام .

وفي الفصل الأول نخرج بهية الكورس كيف توقفت عن زيارة قبر ياسين ونسيته واحبت صديقها امين الذي يعمل في الطاحونة ، والذي كان واقفا بجانب ياسين عند مقتله يحارب معه الاطفال عيين ويطلب امين يد بهية ، ولكن والدها يرفض لأنها كانت مخطوبة لابن عمها ، ولكن الكورس يقنعه بأن من الأفضل للفتاة ان تتزوج فيوافق .

وفي الفصل الثاني ينتقل امين وبهية الى بور سعيد حيث يعمل امين في معسكر الجيش البريطاني ، ويصبح ميسور الحال ، وتحلم بهية فياها القروية وتلبس ثياب السيدات في المدينة . وتبدو بهية سعيدة بأطفالها ولكنها شقية بزوجها الذي

يأتي الى البيت ثملاً كل ليلة ، وهو يلجأ الى الشراب ليهرب من احساسه بأنه جبان يخدم الانكليز ويقتل نفودهم ، في وقت يقاسي فيه قومه الفقر والقمع على ايديهم . ثم ينضم اخيراً الى الناس في تمردهم ضد الانكليز ويقتل .

ويؤكد الفصل الثالث على نضال المصريين ضد الانكليز ، فيقتل من المصريين ، وتهاجم عوائلهم رجال الشرطة مطالبة بجثثهم . وتظهر بية تعيسة بعد موت زوجها ثم ترى في الحلم شيخاً يرتدي ملابس بيضاء ، ويأخذها الى مكان ترى فيه ياسين وأمين وهما يسكان قمراً ، ويطلب الشيخ منها ان تمضي إليها لتأخذ القمر ، ولكنها تردد وتقول للشيخ ان في طريقها بحراً وناراً واشواكاً ولكنه يشجعها على ان تمشي إليها وقد يدها لتأخذ القمر وتستقيظ بية من نومها مادة يدها نحو القمر .

ويتحقق التخریب في المسرحية بعدة وسائل منها التاريخية . فالمسرحية توضع لحادثة من تاريخ نضال المصريين ضد الاحتلال الانكليزي حصلت عام ١٩٥٠ ، وهذه التاريخية تساعد الجمهور على ان يفكر فيما حصل في الماضي لكي يغير الحاضر .

ويقدم الراوية على الرغم من انه غير مرئي ، مفهوم الحائط الرابع ، ويؤكد للجمهور ، ليس بالكلمات وانما بمجرد وجوده ، ان ما يراه مسرحية وليس واقعا ، وذلك بمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات او الحوادث ويشجعه على التفكير والحكم .

ويزود الراوية المشاهدين بالمعلومات التي تكون خلفية المسرحية ، فيعلم المشاهدون منه عن موت ياسين صوت الراوي بية وخبريني ع الي قتل ياسين .

فتجيب

وهي تبكي

قتلوه

من فوق ظهر المجين^(٢٥)

ويعلم المشاهدون ايضا كيف تنتظر بية عودة ياسين كل يوم تحت ظل النخيل :

صوت الراوي : هي تلدي انا حين تموت

لانعود

لم يعد يوماً من الموت احد

لهوت

رغم هذا فالبلدور

ليس تنفى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس ينفى

حين يدفن

ولهذا قد نعود

(٢٥) تجيب سرور آه يا ليل يا قمر (القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص ٢٨ الاشارات التالفة في المسرحية تظهر في المتن .

هو ياسين لها
ذات يوم
ذات يوم
في فراشة
او حمامة
او حمامة
هكذا الناس جميعا يؤمنون
في بهوت
بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر
عند ما يأتي القطار
في الأذان (٢٧ - ٢٨)

والجمهور المصري يعرف أكثر مما تخبره الراوية به لأن هذه الحادثة معروفة في المتوارث الشعبي في مصر^(٢٦) وقد قدمها نجيب سيوري نفسه في قصيدة طويلة عنوانها ياسين وبهية ، قدمت على المسرح عام ١٩٦٤ وطُبعت عام ١٩٦٥ .

وعلى الرغم من أن الراوي يظهر في المقدمة فقط ، إلا أن أغلب أحداث المسرحية تروى ولا تجسد على المسرح . فإن بهية وأمين يؤديان عمل الراوية ويسردان أحداثا عديدة حصلت في الماضي والقسم الأكبر من الفصل الأول تسرده بهية وأمين ، فتحكي بهية كيف عانت بعد موت ياسين ، ثم كيف نسيته وأحببت أمين (ص ٣٠ - ٣٧) وتحكي أمين كيف أحب بهية في الأيام التي تلت موت ياسين ، وكيف تقابلا ، وكيف وافقت بهية على الزواج منه (ص ٣٧ - ٤٢) وتحكي والدة بهية كيف علمت بالحب بين ابنتها وأمين ووافقت على زواجهما على أن يوافق والد بهية عليه . (٤٢ - ٤٥) وكانت خطبة أمين لبهية من والدها هي الحادثة الوحيدة التي عرضت ، ولا يوافق الأب إلا بعد حوار منطقي طويل بينه وبين الكورس .

وفي الفصل الثاني تروي بهية للكورس كيف كان شاقا عليها أن تترك بهوت وتذهب إلى بورسعيد مع أمين (ص ٦٩ - ٧٦) ثم يدخل أمين ويحدث زوجته ويستلم برقية تخبرها بموت والد بهية ، وبدلا من اخبار بهية بالامر يذهب أمين إلى القرية ويأتي بوالدتها ، ولا يعرض المشهد العاطفي لالتقاء بهية بأبها وعلمها الحقيقة منها ، وإنما يسرده أمين (ص ٩٩ - ١٠٠) وحتى ثورة المصريين ومعهم أمين ضد الاحتلال البريطاني لا تعرض ، وإنما تروىها بهية للكورس (ص ١٠١ - ١١٠) . وليس في الفصل الثالث أحداث ، ولكن هناك جواً من الغضب والاضطراب يسود

(٢٦) يراجع محمود أمين العالم ، « الإخراج بصنع الفروما » في ياسين وبهية لنجيب سرور (القاهرة : وزارة الثقافة والأرشيف القومي ١٩٦٥) ص ١١٥ ، ينظر أيضا أحمد مقلدور من محررة الحكم إلى التزام نجيب سرور ، في ياسين وبهية ص ٢ .

مصر ، وتصفه بـهبة وأمها وأمين وأحد الشرطة والكورس (ص ١١٢ - ١٣٧) . والجزء الأخير من الفصل هو حلم بهبة الذي يرمز إلى الأمل في المستقبل . وقد استطاعت المسرحية ، بواسطة اعتمادها الكبير على الراوية ، أن تجعل المشاهد منفصلا عن الأحداث لئلا ينجرّف معها عاطفيا ولكي يلاحظ الأحداث ويحكم عليها .

وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صالحي المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية . ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبا في مسرحية سرور^(٢٧) . ولكن المسرحية ملحمة وتحليلها وفق أسس الملحمية التي ذكرت من قبل ، يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التفرّيب وتأثيره على المشاهد .

ولا تسعى الدراما الملحمية إلى إثارة العواطف لدى الجمهور ، وإنما تشجعه على أن يفكر في الحوادث التاريخية المسرحية . ليستفيد منها في معالجة أحداث الحاضر ويمثل ذلك بتركيز في ببيتين من الشعر يصف فيها نجيب سرور الدراما :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ؟

الدراما ازاى ؟ وامتى ؟ وفين ؟ وليه ؟ (ص ٢٤)^(٢٨) .

وهذه الطريقة المطلقة تغلب على المسرحية . ففي الفصل الأول تستعيد بهبة ذكرياتها مع ياسين وتحاول أن تبرر نفسها للكورس الحب الذي تحس به نحو أمين ويجيبها أمين :

أمين : يا بهبة الخي ابقى م اللي مات

اللي ماتوا ألف رحمة ونور عليهم

أنا احنا الدور علينا

يعني نرحم نفسنا ... (ص ٣٧)

وبعد ذلك يفتن ياسين بهبة بأن تعلن موافقتها على الزواج منه ويقنعها بأن ياسين لم يعد له وجود ، وأن لها الحق في

أن يتمتع بشبابها وحياتها :

أمين : دانتي لسه صغار وقدامك شبابك

وأنا رايدك يا بهبة

وأنتي رايداني

بهبة : أنا ؟

كورس : قولني ايوه ما تنكروش

بهبة : واللي لسه دمه سخن ؟

أمين : هو فين ؟

بهبة : هو فين ؟

كورس : أسألني عنه الديابيه

(٢٧) احمد عباس صالحي وآه بائيل بقمر ، في المسرح كاتون الأول ٩٦٧ ص ٢٥ .

(٢٨) تراجع أيضا لطيفة الزيات ، نجيب سرور ، والمسرح الملحمي (المجلد نيسان ٩٦٨ ص ٣٩) .

أسألي الدبان ودود القبر ، فين ؟
 فين شيايك يا ياسين ؟ . (ص ٤١)
 ويختمك امين الى العقل في حوار مع بيه ، فهو يبين لها انه لا يقل شجاعة عن ياسين ، لانه كان يقاتل بجانبه في
 يوم موته :

أمين : طلب ما فيه جدعان اكثر

واللي عايشين مش شويه

ما احنا أهو

هو يومها كان لوحده ؟

كورس : انت كنت هناك ؟

امين : قوليلهم كنت فين

ما انتي عارفه

بيهة : كنت جنبه

امين : جنبه لزيق

كورس : والرصاص زي المطر

جت رصاصة في شاله

امين : كان جايز تصيبني

كورس : يومها شلته

فوق كتافك

امين : برضه كان جايز يشيلني (ص ٤١ - ٤٢)

ويستخدم الكورس ، فيما بعد ، المنطق ليقنع والد بيه بان يوافق على زواجها من امين ، ويأن بفضل الحياة ، كما
 تتمثل في امين ، على الموت الذي يتمثل في ياسين :

كورس : مات ياسين

الاب : ما انا عرفت انه مات

كورس : يعني تبقى البنت ما هيش من نصيبه

ولا هو من نصيبها

الاب : برضه عارف

كورس : يبقى تتجوز ابن الحلال

ايوه ، تتجوز امين

الاب : لا ماتتجوزش خالص

كورس : ليه بقى ؟

انت هاتعااند مشيتة رينا ؟

حد يقدر ؟

الاب : ربنا عايز كده

كورس : حكمته فوق العقول

الاب : فهموني حكمته

انا ماعنديش بهية لوحدها من غير ياسين

ولا كان عندي ياسين من غير بهية

كورس : طب وياه ذنب البنية

يعني راح تدفنها حية ؟ (ص ٤٦ - ٤٧)

ويذكر الكورس والد بهية بان الحي يتطلع الى الولادة لا الى الموت ، لان الحياة اقوى من الموت ويرد الاب

مجادلاً :

الاب : اللي بتولد لازم تدفن

كورس : واللي بتدفن لازم تولد

الاب : الموت اقوى من الحيين

كورس : بس الخلقة من الموت اقوى

اللي يخلف يبقى ماماتش (ص ٦٤)

وتعنى المسرحية ، بوصفها مسرحية ملحمية بالمصريين ونضالهم ضد الاستعمار والاضطهاد اكثر من عنايتها بالشخصيات القليلة التي تقدمها ، ولذلك تؤكد المسرحية على وصف الاحوال العامة والاشارة اليها حتى في اكثر الاحداث خصوصية ، ولا ينسى الراوية وهو يخبر عن موت ياسين وحزن بهية ان يذكر معاناة قرية بهوت بعد هزيمتها على ايدي الاقطاعيين :

الراوى . . . يومها نامت بهوت

في الظلام

هكذا تبدو والليالي

في سواد القبر ، ما لم ينقل الناس القمر (ص ٢٩) وحين يتحدث والد بهية مع الكورس عن زواجها وموت ياسين لا يفوته ان يستثير الناس ضد الاقطاعيين وحماتهم من الانكليز :

الاب : واكرههم . واكرهوا الي ما يكرهوهم

واحلفوا ما تخافوا منهم

اصلهم بيخافوا منكم

بس خوفهم اكثر

واللي خوفه اقل يغلب

غنوا غنوا

أوعوا تنسوا

اوعوا تنسوا الي حصل

يوم ما طبريا بالهجين

وش عصر

كورس : تعمل ايه الناس قبال البندقية ؟

الآب : تعمل ايه ؟ تعمل كثير

لو معاها قوس كثير

كورس : كان يومها القوس كثير

الآب : والبندق كانت اكثر (ص ٥٠)

ثم يصف الوالد منع التجول الذي فرضه الانجليز على القرية :

الآب : البلد تعبت خلاص

اصلهم بينونا ، يوم

وش المغرب

زي ماتنام الفراخ

واللي يطلع بره داره

يبقى طالع للقضا (ص ٥٤)

وفي الفصل الثاني تحكي هبة للكورس كيف ترك عمال بورسعيد جيهمهم المعسكر البريطاني واحتجوا على المعاهدة

المصرية البريطانية :

هبة : .. كل عمال البلد كلهم ، بين يوم وليلة

سابوا كامب الانجليز

كورس : طب وليه ؟

هبة : اصلهم شطبوا المعاهدة

كورس : والمعاهدة تبقى ايه ؟

هبة : طب وعهد الله يا عالم

انا ما اعرف هيه ايه

انما جارتني قالتلي

كورس : قالت ايه ؟

هبة : المعاهدة تبقى عقد

أيوه ، عقد جواز تمام

بين بلدنا وبين حكومة الانجليز

كورس : يعني ايه ؟

هبة : يعني لما مصر تزعل

ولا تطلب في الزل مرة الطلاق

يطلبوها الانكليز

زي جارية لبيت طاعتهم

ويحبونها بالمساكر للسريز

كورس : حاجة تكسف (ص ١٠٦ - ١٠٧) والفصل الثالث بأجمعه مكرس لوصف الأحوال العامة في مصر :

اضطرابات ، حرائق ، موت ، ودق . ويصف شرطي كيف يدخل البلد ، وإن الحكومة تخشى أن تسلم الجثث الى عوائل الموت :

عسكري ٢ : الجنازة ها تبقى حارة

تنقلب تصبح مظاهرة

والمظاهرة تبقى ثورة

تبقى نار

نار تدق بورسعيد

والشرار يوصل لمصر

كل مصر (ص ١١٠) .

ويصف الشرطي نفسه كيف طلبت الحكومة من رجال الشرطة أن يطلقوا النار على أبناء شعبهم :

عسكري ٣ : سلحونا وجينا طب

اضربوا وضربنا ضرب

زي مانكون انجليز

كورس : يا حفيظ

وانت يعني كمان ضربت ؟

عسكري ٢ : صدقوني

كنت باضرب في الهوا

انا برضه بيون عليه ؟

كورس : تبقي مصري (ص ١١٧ - ١١٨) .

وتقدم المسرحية دوما حوادث متناقضة لكي تلفت انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة ولكي توحى بأن أحوال الحياة والإنسان نفسه كذلك ، ممكنة التغيير^(٢٩) ففي الفصل الأول تقضي بهية قصة الأيام المؤلة بعد موت ياسين ، وفي اللحظة التي تصف زيارتها لقرى ياسين ، يدخل امين ويحكى عن جبه ليهية ، فالمت ، اذن ، لا يوقف الحياة والحياة تمضي دوما . وفي الفصل الثالث تظهر بهية مع نسوة اخريات وهن يرتدين السواد ويندبن أزواجهن المقتولين كما يقدم الفصل عدة حوادث عن طريق الرواية تصور الحالة المؤلة في مصر ، مما قد يجبر المشاهد الى حيلة من القنوط ، ولكن

(٢٩) برامج المصدر نفسه (ص ٤١) .

المسرحية تحول دون ذلك . اذ تسارع الى تقديم مشهد يظهر فيه شيخ يرتدي ملابس بيضاء ويطلب من بهية ان تتبعه ويحجب بهية نفسها في مكان مزدحم بأناس يرقصون ويغنون في احتفال زواج ويطلب منها - الشيخ ان ترقص فتتردد أولا ثم تشارك الراقصين في رقصة تعكس الحزن والسعادة . وبعد ذلك ترى ياسين وامين ومعها شخص ثالث وهم يحملون قسرا ، ويدلون ايديهم اليها بالقمر لكي تأخذه . وتغشي بهية اليهم ، وتعتبر في طريقها بحرا ونارا واشواكا ، وقبل ان تتمكن من اخذ القمر تستيقظ من نومها . والمشهد مع انه يحصل في حلم ، يوحى الى الجمهور ان اية وضعية ممكنة التغيير ، وان على الناس ان يغيروها ويظهر امين في الفصل الأول بطلا حارب مع ياسين الاقطاعيين في بهوت . وفي الفصل الثاني يعمل امين في المعسكر الانجليزي ، (ويبرز ذيله) . كما يصف هو نفسه - حين يأخذ - النقود من الانجليز ، ولكنه في نهاية الفصل نفسه يترك المعسكر ، وينضم مع العمال الى المظاهرات الوطنية ، ويقتل في احدى هذه المظاهرات ويبرححتج على المعاهدة المصرية - البريطانية ، ويوضح ذلك ايضا إن وضعية الانسان ليست ثابتة ، وان ليس هناك بطلا مطلقا وجانا مطلقا ، وان الانسان وكذلك العالم متغير دوما ويمكن تغييره .

وقد تحدث بعض النقاد ، كذلك كاتب المسرحية نفسه ان للكورس دورا مهما وفعالا ويؤثر في بعض الاحيان على مجرى الاحداث في المسرحية (٣٠) ويمثل الكورس الصوت العام ، صوت الفلاحين في الفصل الأول الذي تجري احداثه في قرية بهوت . ولذلك يظهر الكورس مرتديا ، ملابس الفلاحين . وصوت العمال في الفصل الثاني في بورسعيد حيث يرتدي الكورس ملابس الصيادين .

ويتضح دور الكورس الفعال حين يجعل بهية في الفصل الأول تكشف حقيقة نسيانها لياسين ، بعد ان كانت تحاول انجفائها . تقص بهية على الكورس انها ظلت تجلس كل يوم تحت ظل النخلة تنتظر القطار الذي يأتي عند الظهر ، ويسألها القطار عن ياسين وتغيره هي بالقصة . وفي احد الايام كما تروي بهية ، مر القطار صامتا ولم يكلمها لانه كان غاضبا . والحوار التالي يعرض كيف يستخلص الكورس الحقيقة من بهية :

كورس : وايه هازعله ؟

بهية : اصلي مرة جيت هنا متأخرة

مالتوش

كورس : مرة بس ؟

بهية (بتردد) مرتين

كورس : مرتين يا بهية بس ؟

بهية : لا ثلاثة

كورس : يا بهية

(٣٠) المصدر نفسه ص ٤١ ، جلال البشري آء باجل يا قمر ، الكلمة ص ٣ والاطلاع على آراء سرود نفسه في دور الكورس تنظر مقالته آء يا ليل بالقمر ، في المسرح والسبنا ، كانون الثاني ١٩٦٨ ص ٣٨ وكذلك كتابة (حوار في المسرح القاهرة الانجلو المصرية ١٩٦٩) ص ٧٩ .

هبة : لا كثير

بش انا مش فاكدة كام ؟ (ص ٣٢)

ويستحث الكورس ، فييا بعد ، امين على ان يعترف بحبه ليهبة بعد ان كان يضمه :

كورس : طب وايه جاب ده هنا ؟

قول لنا ايه اللي جابك ؟

امين : كنت فايت ع التراب

صدفه وسمعت العديد

كورس : قلت صدفة ؟

امين : ايوه صدفة

كورس : انت يا اسطى امين بتكذب

امين : الله ، الله

ايه بقى لزوم الكلام ده ؟

كورس : انت بطلت الواپور بدري النهار ده

صدفه برضو ؟

امين : ايوه صدفه

كورس : يا ترى بطلته مرة قبل دي ؟

امين : ايوه ، مرة ؟

كورس : بطلته مرة ؟

امين : ايوه ايوه

كورس : قبلها

امين : ما تخلصوني

كورس : قول لنا كام مرة واخلص

امين : وانا يعني عقلي دفتر

كورس : المهم

كل مرة في يوم خميس

يوم زيارة الميتين

امين : ايوه ، ايوه

كورس : تبقى صدفة يا امين

ولأحب ؟

امين (يصمت) (ص ٣٧ - ٣٨) .

ويفتح الكورس والد بهية بأن يوافق على زواجها من امين كما مر في البحث من قبل ، ويناقش الكورس ايضا امين في قراره بالذهاب الى بورسعيد للعمل في المعسكر الانجليزي :

كورس : حد يخدم الانجليز ؟

يا ندامه

الآ دي

امين : فيه ألوف في الكاسب غيري

كورس : غلطانين (ص ٦١)

وفي الفصل الثاني يستلم امين برقية بموت والد بهية ، ولكنه لا يغير زوجته بالنبا ، وانما يزعم ان والدتها تريد زيارتهم ، وانه سيذهب الى القرية ليأتي بها وحين تغادر بهية يلوم الكورس امين :

كورس : مش حرام تذكب عليها

امين : احنا غرب

والبلد بندر وله الليل طويل

ومالوش الليل عين

انتولي مستعجلين

ع المناحة ؟

بكوه تعرف

كورس : بس كان حقت تاخدها معاك بهوت

امين : تعمل ايه ؟

كورس : ع الأقل تشوف ابوها

امين : فاضل ايه هاتشوفه فيه

كورس : برضه تحضر دفتته وتودنه

قبل ما يضمه التراب (٩٨ - ٩٩)

ولا تؤكّد المسرحية على فردية شخصياتها على الرغم من انها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات ، وانما تؤكّد على الخلفية الاجتماعية الواسعة ، التي تمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة وتظهر المسرحية القوى التي تسيطر على هذا المصير وتوجهه^(٣١) . يمثل ياسين في المسرحية أي فلاح يستغل الاقطاعيون فيعاني ثم يثور ،

(٣١) برامج احمد عباس ص ٥ ، آه يا ليل يا قمر ، المسرح والسبينا كاتون الثاني ١٩٦٧ ص ٢٥ جلال المشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ص ١٩ .

ويمثل امين اي عامل قد تستعمله الثروة التي يوفرها الاحتلال الانكليزي لمن يخدمه . وتظهر المسرحية بوصفها ملحمة ، التعريف الذي يطرا عليه حين يكتشف ان مصالحة الحقيقة مع العمال والناس الذين يحاربون الاستعمار ، وبهية يمكن ان تكون اية امرأة تقاسي من فقد زوجها او ابنها وزوجها ولكنها تحتل ذلك بشجاعة وتتحدى الموت بالأمل والحياة . وبما ان الشخصيات تمثل خلفية اجتماعية واسعة ولا تمثل انفسها فقط ، فان تفاصيل حياتها الخاصة لم تذكر ، وإنما ذكر ما يتعلق بالقضية العامة وهي الصراع ضد الاقطاع والاستعمار .

ولا تنقيد مسرحية سرور ، بوصفها ملحمة بحدود الزمان والمكان^(٣٢) اذ ان الحوادث تشغل فترة زمنية طويلة وتحصل في اماكن مختلفة في مصر لتعرض بحرية اكبر مما في المسرحية الارسطوطالية نضال الفلاحين والعمال ضد من يستغلونهم ويحتلون بلدهم . ولا تفصل المسرحية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وإنما تساعد طريقة الرواية على تعميم هذه الازمان وتداخلها من اجل ان تتوضح استمرارية الحياة وتوالدها داخل الشخصيات . في الفصل الأول نمحا بهية في الحاضر ، ثم تأخذ في رواية حزنها بعد موت ياسين وذلك جزء من الماضي وفيها هي تحكي ذلك يدخل امين فيعود الحاضر ثم يأتي الماضي مرة اخرى ، حين يروي امين للكورس قصة حبه لبهية ، وفي الفصل الثاني تظهر بهية في بيتها ببورسعيد وذلك جزء من حاضر المسرحية . ثم تروي للكورس قصة مغادرتها ليهوت ، ويدخل امين فيمثل الاثنان حوادث يومها الأول في المدينة قبل سنوات ، وبذلك يمتزج الحاضر بالماضي . اما في الفصل الثالث فتكون بهية قد فقدت زوجها ولكنه يظهر في مشهد من مشاهد الماضي وسط الحاضر .

وليس في المسرحية قصة ذات بداية ونهاية محددين ، وهي كذلك لا تتطور الى ذروة يتبعها حل^(٣٣) وإنما هي سلسلة من الاحداث الكثيفة بنفسها ، ومع ذلك يساعد احدها الآخر في توليد التأثير الناجم عن صراع الانسان الدائم من اجل الحرية ، وقشل الاضطهاد في ان ينهي ذلك الصراع ، فالفصل الأول الذي يبدأ برواية بهية للذكرائها الحزينة بعد موت ياسين وينتهي بزواج بهية من امين ، حكاية مستقلة تعكس انتصار الحياة على الموت . والفصل الثاني حكاية اخرى مبنية على حياة بهية مع امين في بورسعيد ويظهر فيه امين عاملا في المعسكر الانكليزي اولا طمعا في المال ، ثم ثائرا على ذلك الوضع مشاركا العمال الاخرين في الاحتجاج على المعاهدة المصرية - البريطانية . وهذا الفصل مستقل بذاته ايضا ، يصور الانسان وهو يتغير ويغير العالم . والفصل الثالث مجموعة من الملحقات عن بورسعيد المقطوعة في ذلك الوقت ، وينتهي بنداء موجه الى الناس بأن يواصلوا نضالهم لينالوا القمر الذي حلمت به بهية ، وليغيروا الحاضر الى مستقبل افضل .

والفصل الثالث ، وان كان مرتبطا بالثاني ، كامل في ذاته ويعين الفصلين الأول والثاني في توجيه الجمهور الى ان يبادر الى تغيير نفسه والعالم .

(٣٢) تراجع لطيفة الزيات و نجيب سرور والمسرح للمحمي د في المجلد ، نيسان ١٩٦٨ ص ٤١ جلال المصري مقدمة آء بال بال قمر ، ص ٢٠ .

(٣٣) تراجع جلال المصري مقدمة آء بال بال قمر ، ص ١٩ .

ان تحليل مسرحيتي (لومومبا) و (آه ياليل يا قمر) يظهر تأثير بريشت في الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتبان المصريان فالتغريب عن طريق التاريخية بين فيهما ، كما ان هدفهما تصوير الجموع لا الافراد في صراعها السياسي والاجتماعي ، ولذلك لم تؤكد المسرحيتان على فردية الشخصيات . والمسرحيتان لا تثيران عواطف المشاهد بل تخاطبان عقله بمنطقية وتشجعانه على ان يتأمل في الامور التي تعرض امامه لكي يغير امثاله في الواقع . وليس في المسرحيتين قصة تقليدية تعتمد على تتابع حوادث تنطور وتنتهي الى حل ، وانما تتكونان من اجزاء مستقلة يعين احدها الآخر في الاثر الكلي للمسرحية وتستخدم المسرحيتان الكوروس استخداما فعالا ، في حين تنفرد مسرحية لومومبا باستخدام الموسيقى بوصفها:عنصرا قائما بذاته على الطريقة البريشتية .

قد يبدو ، لأول وهلة ، أن الحديث عن قضية المسرح الشعري أمر سلس مباشر لا تعقيد فيه سواء أكننا نقرأ أم نشاهد مسرحية « أديب ملكا » لسفوكليس أو « ماكيت » لشيكسبير أو « مدرسة الأزواج » لموليير أو « مصرع كليوباتره » لأحمد شوقي أو « مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور أو « السيل » لعلي كتعان . فهذه المسرحيات جميعا تندرج من حيث شكلها وتكوينها ، ومن حيث اللغة المستخدمة في حوارها ، تحت تسمية « المسرح الشعري » . والمسألة في شكلها المبدئي المباشر ، لا تعدو أن تكون شعرا من جانب ومسرحا من الجانب الآخر ، ومفهوم كل من هذين اللونين من ألوان الفن واضح ومحدد . أو هكذا ينبغي أن يكون .

ومع ذلك فإذا كان الحرص أمرا واجبا عند الحديث عن أية قضية نود أن نعالجها على أساس من الموضوع العلمي ، فإن الحرص عند الحديث عن قضية المسرح الشعري يصبح وجوبه مضاعفا لأنه يقع في هذه المنطقة التي يتداخل فيها فرعان من فروع الفن ، كل منهما له كيانه وملاحظه ومنطلقه التعبيري : أحدهما هو المسرح ، والآخر هو الشعر .

عن المسرح الشعري

لطفي عبدالوهاب يحيى

أستاذ الخطابة ورئيس قسم المسرح
جامعة الاسكندرية

وهنا أود أن أقول أن ما أهدف إلى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسة « أدبية » عن أبعاد المسرح الشعري ، وإنما هو دراسة تدور داخل إطار يشكل النص المسرحي ، بوصفه الأدبي عنصرا واحدا من عناصره المتعددة . كذلك أبادر هنا فأذكر ، وأنا بسبيل تحديد هدف هذه الدراسة ، أنني أدرك من البداية أن المسرح لم يعد ، على امتداد العصور ، أن يجد من ينظر إليه من خلال المنظور الأدبي وحده في بعض الأحيان . ويكفي أن أشير في هذا الصدد إلى ظاهرتين :

وأولى هاتين الظاهرتين هي أن النصوص المسرحية اليونانية القديمة التي كتبت أساساً بهدف واحد هو أن تؤدي في عروض يشاهدها كل المواطنين ، كان اليونان يستظهرون مقاطع كثيرة منها ويستشهدون بها في مواقف ومناسبات عديدة ، بوصفها شعراً في حد ذاته بشكله ومضمونه الأدبيين ، سواء أكان ذلك بسبب انطباع باهت في حياتهم اليومية يوضح المقطع الشعري ألوانه ويحسدها ، أو بسبب صورة مبثرة في أذهانهم يلم هذا المقطع أو ذاك أطرافها ، أو كان هدفه مجرد الاستمتاع بجرس ايقاعي إجماعي يكمن في سطر أو سطور من الحوار الشعري . أما الظاهرة الثانية فهي أن فكرة « المسرح المقروء » ، كلون من ألوان النشاط الأدبي ، قد أصبحت تشكل انجذاباً موجوداً فعلاً يجد من يهتم به ، من زاوية أو أخرى ، حتى من بين رجال « الفن » المسرحي أنفسهم ، بل أن بعضاً من هؤلاء يتخذون من اشارات وردت عند أرسطو في كتابه « صناعة الشعر » Poetica دعامة لهذا الاتجاه^(١) .

ولا أود هنا أن أتطرق إلى تأصيل هاتين الظاهرتين أو أن أتعرض إلى سلامة وضعهما أو عدم سلامته من الناحية النظرية البحتة ، فالظاهرتان قد وجدتا ، وهما بذلك تشيران إلى ممارسة أدبية قامت ولا تزال قائمة فعلاً .

كذلك لا أود من الجانب الآخر ، أن أغوص وراء تفصيلات لغوية حول كلمة « دراما » drama^(٢) التي تعني في أصلها اليوناني « الشيء المؤدى » أو « الأداء » وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع ، أو حول كلمة « ثياترون » theatron (التي اشتقت منها الكلمات الأوروبية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني « مكان المشاهدين » ثم صارت تعني « المشاهدين » ثم تدرج معناها ليصبح « العرض المسرحي » ذاته . هذا إلى جانب أن المقطع الأول منها وهو thea يعني النظر أو « المشاهدة » أو « المشهد » ذاته ، ثم تطور ليصبح معناه « مقعداً في المسرح » - وهي تفصيلات واضحة الدلالة فيما نحن بصدد الحديث عنه .

وبما الذي أوده هو أن أقتطع في حديثي كلا من دواعي الممارسة الأدبية والتأصيل اللغوي لأنطلق في معالجاتي لموضوع الدراسة من اقتناع واقعي مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية أداءً يعرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسي فيه ، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية ، يشير إلى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه إلا بالأداء والعرض والمشاهدة ، ومن ثم فإن الذي سأحدث عنه في هذه الدراسة هو المسرح الشعري بوصفه فناً يقدم فيه الشاعر أو الكاتب نصاً يقوم بتنفيذه فوق خشبة المسرح مخرج وممثلون ، يقف من ورائهم منتج ويعاونه فنانون مساعدون ومنظرون ومصممون ومغنون وإداريون - ويحاول هؤلاء جميعاً أن يقدموا نتيجة مجهودهم المتكامل في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين ، كما يحاولون عن طريق التسلية (أو الفرجة حسب اللفظة الأكثر تداولاً في الوسط المسرحي الآن) أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية أو يتركوا انطباعاً لدى هؤلاء المشاهدين .

(١) لها بعض المسرح المقروء راجع ، عز الدين اسماعيل : لغايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي (مجموعة الألف كتاب - عدد ١١٢) بدون تاريخ ص ٣٤ .

(٢) استعملت هنا الحروف اللاتينية بدلاً من الحروف اليونانية ، وكذلك الحال مع الكلمات اليونانية الأخرى لتيسير فهمها على القاري الذي لا يعرف اليونانية .

- ١ -

ومن هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا . وفي الحقيقة ، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري (بمعناه المباشر الذي يشير إلى مسرحيات يكتب حوارها شعرا) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي ، إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث إلى أقصى درجة إذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة « أساسية » للحوار المسرحي إلا منذ قرن واحد من الزمان ، فإن الشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ أن عرضت مسرحيات إيسخيلوس Aeschylus على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس ق . م .^(٣) وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي ، ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتائج المسرحية ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري ، بمعناه المباشر الذي تحدث عنه ، لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور القرن الذي نعيش الآن عوقده الأخيرة أنهم في غنى عنها . فالمسرح الغربي والمسرح العربي لا يزالان يعرضان مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة ، بل إن من بين ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات الثرية التي أثبتت عروضا نجاحا واستمرارا ظاهرين ، تعاد صياغتها بالحوار الشعري ، سواء بشكل كلي أو جزئي ، لتثبت نفسها من جديد - كما حدث ، على سبيل المثال في حالة مسرحية بجماليون Pygmlion التي كتبها الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي ، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأميركي المعاصر آلان جي لرنر Alan Jay Lerner لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان « سيدتي الحسنة My Fair Lady في النصف الثاني من الخمسينيات^(٤) .

وفي الواقع فإن التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح - وهي أسباب اختلفت من عصر إلى آخر . وهنا نجد الصفة ، أو بالأحرى الطبيعة الشعرية للحوار نبئت في كنف اعتبارين كانا لا بد أن يؤديا إليها بشكل يكاد يكون تلقائيا . فالمسرح الشعري اليوناني - وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط^(٥) - ابتداء في جلوره الأولى في مناسبات دينية ، وتحللت هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة ، هي ما عرف باسم الأناشيد الديترامبية ، كانت تؤدي في الاحتفالات السنوية بعيد الإله ديونيسوس Dionysos إله المحاصيل والكرم والخمر ، واله الدراما فيها

(٣) استقى هنا تعريفا من الشرق الأولي القديم كتبت جميعا بالشعر ، على أساس أن الحوار لا يزال قائما حول وإلفيتها الحقيقية ، رغم الاتفاق إلى حد بعيد على طبيعتها المسرحية وهي تعبر بوجه المبدأ إلى ما قبل المسرح اليوناني بلف سنة على الأقل . راجع :

— Etienne Drioton: Le Theatre Egyptien (Le Caire, 1942)

— H.W. Fairman (trans. and ed.), The Triumph of Horus, an Ancient Egyptian Sacred Drama, London, 1974.

— Theodor H. Gaster: Thepsie — Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, New York, 1977.

— Alan Jay Lerner: My Fair lady — Amusical play in two acts based on Pygmalion by Bernard Shaw, New York, 1956.

(٥) راجع حاشية ٣ أعلاه .

بعد . وقد كان هذا في حد ذاته أمراً يقرّد الى الشعر في سهولة ويسر ، بل لعل الأذق أن نقول انه لم يكن ينسّق الا مع الشعر - فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان انشادا وغناء ورتقا ، وكلها تعبيرات إيقاعية تدعو بطبيعتها الى الإيقاع الشعري . هذا الى أن الجوّ الديني ، وهو جو يدعو الى لغة الانطباع والإيقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من إيقاعات موسيقية المكان الأول - وهو جو ظل مستعرا في المسرح اليوناني ، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت البناء مع إيسخيلوس ، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل البناء عدد من مسرحياتهم الكاملة . أما الاعتبار الثاني الذي قاد الى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح ، فهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان . وفي مثل هذا الظرف يصبح التعبير الشعري ، بسبب ما فيه من إيقاع ، أقرب الى الحافظة والبقاء في الذاكرة من التعبير النثري .

هكذا ، إذن ، ابتدأ التقليد ، وهكذا استمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه . فالحوار المسرحي استمر حوارا شعريا حتى بعد أن ألم جمهور المدن أو الدويلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجوّ الديني الذي سيطر على مسرحيات إيسخيلوس ، لنجد هذه السيطرة تقل ، وإن ظلت واضحة عند سوفوكليس Sophocles ، ثم ليتحول الأمر الى حوار عقلائي يشكك في حكمة الآلهة على يد يوريبيديس Eurypides ثم ليصل الى نهاية الشوط فينتقل عند أريستوفانيس Aristophanes ، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق . م . الى مسرح دينوي في موضوعاته ولمساته ^(٦) ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين الا عقد المباريات المسرحية في المناسبة الدينية التي تمثلها أعياد الآلهة ديونيسوس ، والا ملعب هذا الآله الذي ظل يشكل جزءا من عمارة المسرح اليوناني ، يقوم في وسط الأوركسترا Orchestra أو الساحة التي كان يؤدي فيها أفراد الجوقة أو الكورس Choros رقصاتهم وأناشيدهم في المنطقة الواقعة بين منصة التمثيل من جانب ومدرجات المشاهدين من الجانب الآخر .

هكذا كان الأمر عند اليونان ، ومنهم انتقل التقليد الشعري الى المسرح الروماني ، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلديهم في أمور الثقافة عموما ، وفي الفن على وجه التحديد ، سواء في ذلك مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري - ومن بين هذه الأخيرة ، الفن المسرحي . وقد تغير المجتمع الأوروبي حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الانحياز الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليومية الخاصة والعامة . وهكذا حاول رجال الدين أن يبتعدوا بالمجتمع عن كل ما يذكر بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) بكل جوانبها ، ومن بينها المسرح ، على أساس أنها ثقافة وثنية . ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين ، وعاد معها الشعر كوسيلة للحوار من جديد - وإن كانت تفاصيل هذه العودة قد اختلفت بعض الشيء عما كان عليه ميلاد المسرح والحوار الشعري المسرحي عند اليونان .

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت الى الشعر ، ومن ثم الى المسرح والشعر المسرحي في العصور

(٦) لنجد الجبر الديني بشكل سيطر في مسرحيات إيسخيلوس ، ثم بشكل واضح وإن لم يكن سيطرا في مسرحيات سوفوكليس ، ثم ليتحول الأمر عند يوريبيديس الى حوار عقلاني بلغي خفلا من الشكل على صغر تلك الآلهة ، ثم يتغير الأمر بالسرعة من الآلهة في بعض مسرحيات أريستوفانيس .

الوسطى . فالموسيقى الكنسية لم تكن تحوي ، في البداية ، سوى قدر بسيط من الألفاظ الانتهالية . وهكذا عمل القائمون على أمور الكنيسة على أن يدخلوا في هذه الموسيقى قدراً متزايداً من الجمل على أساس أن الكلمة تركز للحن وتساعد على التذكير به . وكانت هذه هي البدايات الأولى للمسرح وللحوار المسرحي . فالسطور أو الجمل المتزايدة التي أشرت إليها كانت تتعلق بالضرورة بالقصص الديني المتصل بالأحداث التي يذكرها الكتاب المقدس من بدء الخليقة حتى البعث . وبالتدرج وجد القائمون على الكنيسة أن القصص الدينية يمكن أن تصبح ذات وقع أكبر وأعمق عن طريق التجسيد إذا تحولت إلى مشاهد واتخذت شكلاً حوارياً بدلاً من الشكل السردى . ومرة أخرى - هنا كما كان الحال عند ميلاد المسرح اليوناني - كان طبيعياً أن يكون الشعر هو وسيلة الحوار ، فهذه المشاهد الحوارية المسرحية قد ولدت ومنت في كنف الموسيقى الدينية بما لها من إيقاع هو بالضرورة عصب الإيقاع الشعري . وهكذا لم يكن غريباً بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد أن تحولت هذه المشاهد الكنسية ، بالتدرج ، إلى عروض مسرحية خارج حدود الكنيسة ، لتتفرع بعد ذلك إلى تشكيل كامل من المسرحيات تضم مسرحيات الآلام ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية التعليمية .



هكذا ظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في العصور الوسطى ، وهو وضع لم يتغير كثيراً في العصر التالي ، وهو عصر النهضة (أو البعث أو الأحياء) . ذلك أن عصر النهضة كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى التي وقفت في وجه كل ما عمت للثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية بصفة) على نحو ما أسلفت . ومن هنا فقد كان أبرز مظاهر ثقافة العصر الجديد هو العودة المتدفعة من جانب مثقفيه إلى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن . ومن ثم في المسرح - ليتأهلوا منه ويقلدوه ويتأثروا به إلى حد بعيد .

على أن ثقافة عصر النهضة لم تكن مجرد رد فعل ، مهما كان عنيفاً ، لما كان يدور على ساحة الثقافة في العصور الوسطى . فالرياح التي هبت على المجتمع الأوربي آنذاك كانت رياح تجديد بدأت تتسرب ثم تتغلغل فيه قبل أن تتضح آثارها التي قدر لها أن تغير هذا المجتمع إلى مشارف الحضارة الحديثة بشكل تدريجي ابتداء من القرن التالي حتى بلغت ذروتها في القرن الماضي . فعصر النهضة كان قد بدأ يشهد بداية النهاية بالنسبة للمجتمع الاقطاع الذي شكل نسيج العصور الوسطى ، ويظهر المجتمع التجاري الجديد أو بالأحرى بدايات ظهوره على حساب المجتمع الزراعي الاقطاعي ، وما صاحب هذه البدايات من عقلية تحاول الفكاهة من أغلال المجتمع القديم وتبحث عن المغامرة في التجارة وفي النظم وفي الفكر كأدوات تعينها على خلق مواطنيها لأقدامها بدأت تطورات جديدة تقدم نفسها على ساحة الفن المسرحي ، سواء في موضوعاته أو في صيغة حوارها ، وإن كان ذلك قد تم بشكل رفيع رفيع بحيث لا يمكن أن نقول أنه شكل ظاهرة تعلن عن نفسها في وضوح صارخ .

وهكذا ، إذا كانت الكتابات المسرحية في عصر النهضة قد بدأت تشهد ، إلى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تنبع نهجها ، مسرحيات ذات موضوعات جديدة تتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف أو يقوم بينهم من مشاحنات ، ويتعلق البعض الآخر بالصراع بين العلم والإيمان ويتعلق البعض الثالث بمظاهر

أو سمات أخرى من مظاهر وسمات العصر الجديد^(٧) فإن تطورا مشابها وموازيا بدأ يتسرب الى الحوار الشعري للمسرح وكأنه تلمس حذر للطريق الى مغامرة تهدف الى كشف أفاق جديدة . ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب الى بعض جمل الحوار فيها ، وهو تسرب تسلسل من عدد محدود من السطور في بعض المشاهد الى فقرات حوارية طويلة متصلة في حديث متبادل في مشاهد أخرى . ولكن - وهنا أستنرك - دون أن لمس هذا الحوار النثري ما تقوم عليه المسرحية من ميثاق شعري بأي قدر يستحق أن تتوقف عنده . وقد ظهر هذا الحوار النثري المتسلسل على سبيل المثال في مسرحية « هاملت » Hamlet وغيرها عند شكسبير Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) ومسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاونستوس The Tragical History of Doctor Faustus عند كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) ومسرحية « قُبُولِيُوِي أو الثعلب Volpone or the Fox عند جونسنون Ben Jonson ١٥٧٣ - ١٦٣٧ ومسرحية « دوقه مالفِي The Duchess of Malfi عند جون ويبستر John Webster (حوالي ١٥٧٥ - حوالي ١٦٣٨) .

ونحن إذا حاولنا أن نجد تفسيراً موضوعياً لهذه الظاهرة ، أعني من حيث الشخصيات أو المواقف داخل المسرحيات ذاتها بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الشخصية أو تلك تحتمل أن يكون حديثها نثراً ، أو نقول ان هذا الموقف أو ذلك يحتمل أن يكون وصفه أو الحوار فيه نثراً ، نجد أن هذا المنطلق ينطبق على مواضع الحوار النثري في بعض الأحيان ، ولكننا لا نلبث أن نجد الأمر يفلت من يدنا في أحيان أخرى ، بحيث تصبح المسألة عشوائية الى حد كبير . فإذا نظرنا الى هذا التسلسل النثري من حيث الشخصيات نجد أن الأشخاص ذوي المواقف الاجتماعية المتدنية تتحدث نثراً في أغلب الأحوال ، مثل المهرجين وأفراد جوقه الممثلين في مسرحية « هاملت » ومثل الخدام والسائس في مسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاونستوس ، ولكننا لا نلبث أن نجد أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء ، فالأمير هاملت وأوفيليا ابنة رئيس الديوان الملكي في مسرحية « هاملت » والامبراطور والدكتور فاونستوس والعلماء في مسرحية « قصة الدكتور فاونستوس » يتحدثون بالنثر كذلك في عدد من المناسبات . والشيء ذاته نجده إذا حاولنا أن نفسر المسألة من حيث المواقف التي تضمها المسرحية بغض النظر عن الشخصيات ، هنا أيضاً لا نستطيع أن نجد خطأ ثابتاً أو مستمراً . وهكذا لا نستطيع أن نقول مثلاً ان المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في مظاهر الكون ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواراً شعرياً ، بينما يترك الحوار النثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية . وإنما تسير الأمور في تنقل بين الشعر والنثر لا أجد أنه يخضع لقاعدة ظاهرة^(٨) .

(٧) عن التجارة والتجار تقدم كمثال مسرحية شكسبير : تاجر البندقية ، عن الصراع بين العلم والأيمان مسرحية كريستوفر مارلو : القصة المضجعة للدكتور فاونستوس ، عن مظاهر وسمات العصر الجديد مسرحية بن جونسون : فولوبيو ، ولد أي ذكر المسرحيين الآخرين في لفتن أدناه

(٨) في مسرحية هاملت يأتي الحديث نثراً ، على سبيل المثال ، في حالة المهرج الأول والمهرج الثاني (مشهد ٥ - مشهد ٥) وهو حديث بين اثنين من الطبقة المنخفضة . ثم بين هاملت والممثل الأول في البقرة للبقرة (٢ - ١٠) حديث عن أمور عامة لا تحتمل الشعر . ثم بين هاملت وأوفيليا (٣ - ١٠) مع أن هاملت من الأسرة الملكية وأوفيليا من الطبقة الأرستقراطية والحديث يطبع بالصعود الشعرية .

في مسرحية القصة المضجعة للدكتور فاونستوس يأتي النثر في حديث رويين السائس وواجتر الخادم (مشاهد ١١) وهم من الطبقة المنخفضة ، ولكن حديث واجرتر (الخادم) في بداية مشهد ١٤ يأتي شعراً دون مرور لحديث غير شاعري . الحديث بين فاونستوس ووقو فامبولت (مشهد ١٣) حديث بين أرستقراطية فكريّة وأخرى اجتماعية عجميّة . نثراً في موضوع لا يحتمل إلا النثر . حديث الامبراطور مع فاونستوس (مشهد ١٣) يبدأ نثراً ، وموضوع الحديث يتناسب النثر ، ولكن الامبراطور لا يلبث أن يتحول حديثه ، وهو مستمر فيه ، الى شعر دون موجب شاعري لهذا التحول .

ويبدو ، في تصوري ، أن المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعاً من « الترميم » للمسرحية الشعرية بطور أو مقاطع من النثر نظر اليه الكتاب المسرحيون على أنه « أمر لا غبار عليه » ، أن لم يكونوا قد نظرو اليه فعلاً على أنه نوع من التجديد المستحب الذي يمثل « صيحة العصر » آنذاك .

ولكن صيحة العصر هذه قدر لها ألا تفقد سحرها بسهولة . ففي القرن الثاني (وهو القرن السابع عشر) ، رغم استعوار الشعر كأساس ملزم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورنيي Pierre Corneille (١٦٠٦ - ١٦٨٤) ورأسين Jen - Baptiste Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، سواء في المسرحيات التراجيدية أو الكوميدية ، إلا أن شاعراً وكتابتاً وممارساً مسرحياً معاصراً لها ، وهو موليير Jean - Baptiste Moliere (الذي كان يشكل معها قمة الكتابة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر) خرج عن القاعدة التي التزم بها معاصره الكبار - فرغم أنه التزم بالحظ الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته (التي كانت كلها مسرحيات كوميدية أو هزلية) التزاماً كاملاً ، إلا أنه استخدم الحوار الشعري والنثري متداخلين في المسرحية الواحدة (على نمط ما رأيناه بين كتاب عصر النهضة) كما في مسرحية « أميرة إيليس » Princesse D'Elide (١٦٦٤) ولكن هذا الكاتب لم يقتصر على استخدام الحوار النثري بهذه الصورة « الترميمية » ، وإنما خطا خطوة أبعد من ذلك في مجال هذا الحوار ، وهكذا جعل الحوار « بأكمله » نثراً في عدد من مسرحياته ، سواء في ذلك المسرحيات الهزلية Farce مثل مسرحية « الطبيب الطائر » Le Medecin Volant (١٦٥٩) أو مسرحية « زواج بالاكراه » Le Mariage Force (١٦٦٤) ، أو المسرحيات الكوميدية التي كان من بينها « طبيب رغم أنه » Le Medecin Malgre lui (١٦٦٦) ، و « البخيل » L'A-vare (١٦٦٨) .

هكذا كسب النثر أرضاً جديدة على حساب الحوار الشعري في عالم المسرح . ولكننا يجب أن نلاحظ أن هذا الكسب كان في جانب واحد فحسب وهو جانب المسرحيات « الكوميدية » التي تركز بالضرورة على المفارقات اليومية المضحكة (أو هكذا على الأقل تبدو الأمور في ظاهرها) وهي مفارقات لا تحتاج بالضرورة إلى تعبير شعري فصيح عما يريد الكاتب أن يوصله من خلالها إلى جمهور المشاهدين . على أن هذا الكسب النثري الذي تحقق على يدي موليير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ للوهلة الأولى على الأقل ، وكأنه بسبيل أن يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن الثاني حين ظهرت لأول مرة على المسرح مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثراً - وهي مسرحية « المكايبات » Les Macchabees التي كتبها الناقد والكتاب المسرحي الفرنسي لاموت Antoine Houdart La Motte (١٦٧٢ - ١٧٣١) لتعرض عام ١٧٢١ قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العام التالي .

وقد كتب لاموت بعد ذلك ثلاث مسرحيات تراجيدية أخرى مستخدماً الحوار النثري ، قدر لواحدة من بينها وهي « ابنة دو كاسترو » Ines de Castro (١٧٢٣) أن تكون واحدة من الانجازات المسرحية التي حققت نجاحاً كبيراً في القرن الثامن عشر . وكان هذا خليقاً ، من الناحية النظرية ، أن يكون بداية الإجتياح النثري للحوار المسرحي الذي ظل الجانب التراجيدي فيه ، حتى ظهور مسرحيات لاموت ، حكراً على مملكة الشعر ، لا يجرؤ أن يقترب منه

أحد ، ومع ذلك فعين أطل القرن التاسع عشر ، وحتى بعد أن بدأ يتقدم في عقده الرابع ، بدت الأمور وكأن الكسب الثري الذي جففته خطوة لاموت ، أو كان يفترض أنها حققت على حساب الحوار الشعري لم يكن سوى فورة مؤقتة إذ ما لبث الشعر أن عاد ليحتل مكانته السابقة الراسخة كأداة أساسية للحوار المسرحي . ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية « فاوست » Faust (١٩٠٨) للشاعر الألماني جيته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، ثم ظهر الجزء الثاني منها في ١٨٣٢ في أعقاب وفاة الشاعر . وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كاملة بينما تراجع النثر إلى مكانة المحدود ومكانته المحدودة التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة ، حلية « ترصيعية » لا تزيد على ذلك كثيرا .

- ٢ -

على أن الحوار الثري في المسرح ، إذا كان قد أخذ حتى الآن صورة التسلل الخلد أحيانا والجريء أحيانا أخرى ، إلى مملكة الحوار الشعري المسرحي ، فإن أمرا آخر أكثر خطورة كان قد بدأ يمس موقع هذا الحوار الشعري بشكل ، إن كان قد بدأ بسيطا في بدايته ، إلا أنه كان مقدمة لتطورات جذرية في فترة لاحقة . ذلك أن الأمر لم يقتصر في الفترة التي انتهت من الحديث عنها على الممارسات الثرية في الحوار المسرحي ، وإنما بدأنا نشهد إلى جانب ذلك ، تعليقات على هذه الظاهرة على مستوى « التنظير » سواء من جانب الكتاب المسرحيين أنفسهم أو من جانب غيرهم من المفكرين . في أواسط القرن السابع عشر كان بير كورني الكاتب الفرنسي المسرحي الذي رأيناه ملتزما بالحوار الشعري ، قد بدأ يعلق على استخدام الشعر كوسيط حوار في المسرح وجاء هذا التعليق غريبا ، أو على الأقل جديدا ، من جانب شاعر مسرحي ملتزم مثله ، ففي المناقشة أو الفحص examen الذي شكل أحد قسمين انقسمت إليهما مسرحيته « أندروميد » Andromede (١٦٥٠) نجده يقول « لا بد أن اعترف أن النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح ، يفترض فيه أن يؤخذ على أنه نثر . فنحن لا نتحدث عادة بالنظم . وبدون هذا الافتراض ، فإن الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي » .

ولكن إذا كان ما ذكره كورني يتضمن ادراكا لدور النثر في الحوار المسرحي من حيث الافتراض ، إلا أن هذا الكاتب لم يكن يريد ، من حيث الفعل ، أن يحول افتراضه هذا إلى واقع ملموس في ممارسته في مجال الكتابة للمسرح ، بل كان لا يزال أسير الحوار المسرحي المنظوم - ومن هنا جاء حديثه عن الحوار الثري « المفترض » في حقيقته تبييرا لا استمرار الحوار الشعري في عصر لم يعد من الممكن فيه تجاهل ظهور الحوار الثري في الأعمال المسرحية . وهكذا لم يحسم كورني قضية الاختيار أو التوفيق بين الحوار الشعري والحوار الثري في المسرح . والسبب الذي دعا إلى هذه الازدواجية في تعليق كورني واضح ، فالعصر كان لا يزال في صميمه عصر التقليد الشعري في الحوار المسرحي . ومن هنا فإذا كان شيكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز عصر النهضة قد كتبوا حوارهم في القرن السابق (السادس عشر) بالشعر الموزون الخالي من القافية (إلا في الأغنيات حيث ظهرت القافية) ، فإن المسرح الفرنسي ، مثلا في كورني ورفيقه راسين وموليير (في المسرحيات الشعرية لهذا الأخير) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا ، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا .

ولكن إذا كان كورني قد مس موضوع الشعر والنثر في الحوار المسرحي دون أن يحوله إلى قضية فإن كاتبين فرنسيين آخرين قد اقتربا به من حافة القضية فعلا : وأول هذين الكاتبين هو لاموت الذي التقينا به بمسرحياته التراجيدية الشرية منذ قليل . لقد كان هذا الكاتب مجددا يحاول التخلص من سيطرة القوالب التقليدية على المسرح ، سواء أكان مجال هذه السيطرة هو بناء المسرحية أو كان التعبير الحوارية عن هذا المضمون ، وهو ما أفصح عنه في مجموعة من الأحاديث أصدرها عام ١٧٣٠ تحت عنوان : أحاديث عن المسرحية التراجيدية ، *Discours sur la Tragedie* رفض فيها النظم كأداة للحوار المسرحي مصورا إياه على أنه « مجرد ترتيب آلي للنثر » ولكن لاموت لم يدفع الموضوع إلى أكثر من هذا التصور العام ، فلم يتحدث عما يمكن أن يكون للنثر من مزايا تعطيه الحق الأول كأداة للحوار المسرحي ، وربما كان هذا نتيجة لأنه كان يفتقد الموهبة اللازمة لتقديم هذه المزايا ، كما يفترض دونونجهيو الناقد الأمريكي (٩) ، وإن كنت أود أن أضيف إلى هذا الافتراض أن لا موت ، رغم حماسه للتجديد ، كان اهتمامه موزعا بين أكثر من فرع من فروع الأدب ، ومن ثم فإن المسرح لم يكن بالنسبة له إلا واحدا من هذه الفروع « الأدبية » . وحتى في حدود هذا التصور فإنه لم يكتب ، كما مر بنا ، سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية التي تشير الشواهد إلى أنها امتدت أكثر من ثلاثين عاما (١٠) - ومثل هذا التوزيع لا يسمح ، في تصوري ، بتحول الاهتمام بالوسيط الحوارية المسرحية إلى قضية .

أما الكاتب الآخر الذي اقترب من حافة القضية بالنسبة للتشظير فيها يخص الحوار المسرحي فهو ستندال - *Sten-dahl* (وهو اسم الشهرة ، أو الاسم القلمي *Nom de Plume* الذي اتخذه الكاتب الفرنسي ماري - أنري بيل Marie-Henri Beyle ، ١٧٨٣ - ١٨٤٢) . ففي عام ١٨٢٣ نجد هذا الكاتب يقول في كتاب أصدره في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعه بشكل أكثر عنفا في ١٩٢٥ ، تحت عنوان « راسين وشيكسبير » *Racine et Shakespeare* « إنني على اقتناع كامل بأن المسرحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب لجيلنا ، نحن الشباب ... الذين يتميزون بالميل إلى الجدل ، وتغلب عليهم الجدية ويستمعون بقدر من الغيرة - إنها ينبغي أن تكتب بالنثر ففي أيامنا هذه لم يعد البحر السكندري وأطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسرح) إلا وسيلة للتغطية على الغباء » (١١) . وقد ألح الكاتب إلى سبب ذلك في السطور الأولى التي افتتح بها مقاله حيث يذكر أنه « لا يوجد وجه للشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات (مقابل اللوردات الانجليز أو الباشاوات في مجتمعاتنا السابق) في حلهم المطرزة وشعورهم السوداء المستعارة التي كانت تكلف الواحد منهم ألف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء أحكامهم عام ١٦٧٠ على مسرحيات راسين وموليير . وهذا الرجلان العظيمان إنما كانا يهدفان إلى إطراء ذوق هؤلاء المركيزات ، فكانا بذلك يعملان من أجلهم » .

(٩) Denis Donoghue: *The Third Voice*, Princeton, 1966, ch.I

(١٠) انتخب لاموت عضوا في الأكاديمية الفرنسية عام ١٧١٠ تقديرا لإنجازه الأدبي الذي إقترانه حصل عليه نتيجة لشاغل استمر عشرة سنوات أو أكثر ، وظهرت أطيافه المشار إليها في الخن عام ١٧٣٠ .

(١١) مترجم إلى الإنجليزية وتصور ضمن مجموعة تصور في النظرية والنقد المسرحيين من العصر الروماني حتى جروتوفسكي . جمعا وروثها ونشرها Bernard F. Duke عام ١٩٧٤ في نيويورك تحت عنوان *Dramatic Theory and Criticism — Greeks to Grotowski* وسأشير إلى هذه المجموعة من التصور بعد إن تحت حرف DTC

ولكن ، سنتدال ، شأنه شأن لاموت ، لم يتنجح في أن يدفع مسألة الصيغة اللغوية المناسبة للحوار الشعري الى أبعد من حافة القضية . فالمسرح لم يكن شغله الشاغل ، بل كان في واقع الأمر بعيدا كل البعد عن أن يكون شغله الشاغل إذ كان هذا الكاتب روائيا وكاتب مقالات في المقام الأول ، وحتى مقالاته كانت من النوع الموسوعي الذي يغطي دائرة واسعة من المواضيع لا تسمح لواحد منها أن يتفرد باهتمام يتصف بالاستمرارية اللازمة لتحويل الحديث عنه الى قضية (١٢) . أما عن السبب الذي قدّمه في بداية المقال كأساس لهجومه على الحوار الشعري ، فرغم التلميح الذي يقترب من التصريح بأن الفن المسرحي يجب أن يكون من أجل الشعب وليس من أجل الأرستقراطية الموسرة ، وهي طبقة تغضخ كلمات الكاتب بالشك في جديتها وسلامة أحكامها ، من حيث أن المسرح بالنسبة لهذه الطبقة الغارقة حتى أذنيها في الثروة هو مجرد أداة للترفيه - إلا أن حديث سنتدال في هذا المجال ربما اقرب من « حديث الصالونات » عن شعبية الفن المسرحي ، التي تستوجب إتياعه عن الحوار الشعري (أكثر من اقترابه من « قضية » الفن المسرحي وأداة الحوار التي تلازمه أو لا تلازمه ، شعرا كانت أم نثرا . فالكاتب قد تنقل داخل محيط من الأرستقراطية منذ فترة إقامته في فرنسا وكان يغشى مجتمع الصالونات في باريس ، بينما كان لديه من فسحة الوقت وسعة ذات اليد ما جعل في مقدوره ، خلال ست سنوات أو أكثر قضائها في إيطاليا ، أن يختلط بالنخبة الأرستقراطية المثقفة ، سواء من بين الإيطاليين أو غيرهم من شخصيات المجتمع الأوروبي المخملي الذين وجدوا في هذا البلد بسحره الكلاسيكي المتوسطي منتجعا ، يطول فيه المقام أو يقصر ، لممارسة الترف الاجتماعي والذهني - وهو أمر ترك بصماته على حياة سنتدال وكتابات (١٣) .



لم يتوصل المنظرون ، إذن ، ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي ، إلى أن يجعلوا من موقفهم إزاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل مذهب يتحدث من منطق ومنطلق الأسباب والمسببات ، وإن كانوا قد عرفوا بموقفهم هذا بما لا يدع مجالا للالتباس في اتجاهه . ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي - في غضون خمسة وثلاثين عاما ليس إلا - ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح ، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حوار شعرا فحسب ، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر (بمفهومه المتعارف عليه) أو بالحوار اللفظي أساسا .

وقد قدر هاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها - وهو صدى ما زال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده ، أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح . وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي : تنفيت مفهوم المسرح الشعري

(١٢) كتب سنتدال في مجالات الرواية والسيرة والسيرة الذاتية والوصف والسياحة وعدد آخر من المجالات .

(١٣) أقيم سنتدال في إيطاليا في الفترة بين ١٨١٤ و ١٨٢١ ومن بين المجموعات الأرستقراطية التي احتلها بها خلال هذه الفترة الشاعر الإنجليزي لورد بايرون Lord Byron والكتبة الفرنسية مدام موساتيل Mme. De Stael والشاعر الإيطالي موني Monti الذي اعتبره سنتدال أعظم الشعراء الموجودين على وجه الحياة آنذاك .

بتصوره التقليدي الذي رأيناه يسود وسيطر منذ أوائل القرن الخامس ق . م . حتى أواسط القرن الماضي ، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح ، فبدأنا نسمع عن (المسرح المسرحي) و (المسرح الشعري) و (شعر المسرح) و (الشعر في المسرح) و (النظم المسرحي) و (المسرح المنظم) ، وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تخفيضه إلى مضمون آخر ، بل يرون في بعض الأحيان أنه هو المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره كما سنرى بعد قليل . وهي أصداء ما لبثت أن وصلت ترددها إلى عالمنا العربي فتركت أثرها أما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأي فيما يخص الحوار المسرحي ، وأما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالها وما قد يكون بينها من تداخلات ليست بعيلة ، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري .

وقد كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي « حركة الطليعة » Avant- garde التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع . وقد كانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتفاعلات التي اعتمل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كأثر من آثار الحركة الصناعية النامية ، بكل ما أدى إليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية . وكما انتقلت الثورة الشعبية التي اندلعت في فرنسا عام ١٨٤٨ إلى بقية الدول الأوروبية ، فقد انتشرت حركة الطليعة كذلك خارج الحدود الفرنسية لتصبح حركة أوروبية عامة ما لبثت أن تبلورت ملامحها الفنية في كيان مستقل عن العمل السياسي ، يعبر عن تطلعات المجتمع دون أن يتحول على أداة في يد المهيجين السياسيين - وهو أمر بدأ يتم في السبعينات من القرن الماضي (١٤) .

وقد كان صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجا طبيعيا لحركة الطليعة ، والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل ، هو الكاتب المسرحي هنريك إبسن Henrik Johan Obsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) . وقد ابتدأ إبسن حياته شاعرا ما لبث أن وصل إلى القمة في فن الشعر ، ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغ ١٢ مسرحية على مدى ١٧ عاما بين ١٨٥٠ و ١٨٦٧ ، لم تظهر فيها إلا فقرات ضئيلة من الحوار الثري في بعض المسرحيات على لسان الفلاحين وأفراد الطبقات الاجتماعية المتدنية الأخرى ، كما في مسرحية « المظاهرون » (١٨٦٣) على سبيل المثال . ولكنه حين وصل إلى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية ، وهي مسرحية « بيرجنست » التي ظهرت عام ١٨٦٧ (١٥) اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد ، وهو اتجاه الحوار الثري ، ليكتب من خلاله ١٤ مسرحية على مدى ثلاثين عاما ، مبتدئا مسرحية « عصابة الشباب » في ١٨٦٩ ومنتهايا عام ١٨٩٩ مسرحية « عندما نفيق نحن الموتى » .

Renato Poggioli: The Theory of the Avant — Garde (English tras. by Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, (11) 1968, pp. 8 — 12

(١٥) طبعت المسرحية في كوبنهاغن في ١٤ نوفمبر ١٨٦٧ لأول مرة ، وطبعت للمرة الثانية بعد ذلك بأسبوعين راجع :

D T C, p. 559, n.1.

هذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري. آثار إعجابها وضجة شديديتين في الوسط المسرحي اختلطت كل منهما بالآخر. ولكنه لم يقتصر على ذلك، فقد أصبح في الواقع مذهباً فنياً لا عيّد عنه بالنسبة هنريك إبسن، فبعد ١٤ سنة من بدء هذا الاتجاه (وفي الواقع حتى آخر حياته) كان لا يزال على أصراره المتفعل على أن المسرح الشعري قد انتهى عهده إلى غير رجعة، وهو ما نجده في شكل مذبذب في خطاب أرسله إلى الممثلة لوسي فولف في ١٨٨٤ حيث يقول: «إن فنّان المشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي ألا يقبل التعامل مع النظم (الشعر المنظوم)، إذ من غير المحتمل أن النظم سيستخدم إلى حدٍّ يستحق الذكر في المستقبل المنظور». ذلك أن أهداف المهتمين بالمسرح في المستقبل يكاد يكون من المؤكد أنها لن تتوافق مع هذا النظم، ولذلك فإنه مقضي عليه دون نزاع، لأن الأشكال الفنية تندثر، كما اندثرت الأشكال الحيوانية في عصور ما قبل التاريخ حين ينقضي عصرها»^(١٦)

هذا عن الحركة الأولى التي شكلت أول هجوم حقيقي يصوب نحو أساس الموقع الذي احتله المسرح الشعري حتى ذلك الوقت. أما الحركة الثانية التي كانت على مستوى هذه الخطوة في قوتها وفي ثورتها فهي تلك التي أقدم عليها في ١٩٠٥ كاتب ومصمم مسرحي هو إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig. ففي هذه السنة أصدر كريج كتاباً تحت عنوان فن المسرح The Art of the Theatre ضمنه فكرة بالغة في غرابتها فيما يخص تصوّره لمفومات للمسرح من حيث أنه نظر إلى الحوار (سواء أكانت لغته شعراً أم نثراً) على أنه عنصر لا تكاد تكون له أهمية بالمرّة في بناء المسرحية. ويبدو أن الفكرة، رغم أنها كانت تشكل في غرابتها قفزة ثورية بالنسبة لما كان موجوداً عند السطح آنذاك، ألا أنها كانت تجيب بشكل أو بآخر على أرهاصات أو تساؤلات كانت تنتظر من يفجرها، اختلافاً أو اتفاقاً مع ما كان قائماً بالساحة الفنية المسرحية. إذ ما لبث هذا الكتيب أن ترجم ونشر في عدد من اللغات الأوروبية، كما دعي صاحبه لينتج ويخرج عدداً من المسرحيات في شتى العواصم الفنية في أوروبا والولايات المتحدة. هذا بينما أثار الكتيب إعجاباً زائداً من أعلام مسرحيين مثل الشاعر والكاتب المسرحي وليم بتلر بيتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) والممثل والمخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Louis Barrault (١٩١٠ - ؟) بينما تعرّض لهجوم من علمين مسرحيين آخرين في حجم الكاتب المسرحي الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠) والمصمم المسرحي الأميركي لي سيمونسون Lee Simonson (١٨٨٨ - ١٩٦٧). وقد كان كل ذلك في الحقيقة انعكاساً للأثر العميق الذي تركته أفكار كريج فيما يخص اتجاهه المتكود على مسيرة الفكر والفن المسرحي خلال القرن الحالي في كل من أوروبا وأميركا على السواء.

كان هذان هما التصورين اللذين تركا بصماتهما بوضوح على الحركة المسرحية منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي وحتى هذه اللحظة. ولينبدأ بالتصوّر الثاني الذي رأينا جوردون كريج يفجره في منتصف العقد الأول من القرن

الحالي ، رغم أنه جاء من الناحية الزمنية ، متأخراً عن التصور الذي طرحه هنريك إبسن قبل ذلك بثلاثة عقود ونصف العقد ؛ وذلك لأن ما طرحه كريبج كان في حقيقة الأمر مصوباً ليس إلى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار ، وإنما كان تصور كريبج ، كما رأينا ، مصوباً نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح رأي هذا المصمم المسرحي أنه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدرته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح .

ولنستمع إلى ما ذكره كريبج في دراسته التي قدمها في هذا الصدد والتي أسلفت الإشارة إليها . أنه يقدم تصوّره في هيئة حوار يفترض أنه دار بين مخرج ومشاهد متحمس حول النص الشعري لمسرحية معروضة . وبعد أخذ وردّ حول قيمة الحوار في حد ذاته ينجم المخرج في أفتاح المشاهد بأنه إذا وجدت « فكرة » للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة ، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئاً مختلفاً كلّ الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر ، فإن ذلك يكون شيئاً مقبولاً ، بغض النظر عن نوعية هذه الصيغة وحين يوافق المشاهد على ذلك يطرح المخرج تصوّره الأخير (وهو في حقيقة الأمر تصوّر كريبج) في عبارات قاطعة وواضحة هي : « إن فنان المسرح في المستقبل سيبدع قطعه الفنيّ من الحركة والمنظر والصوت . ليس هذا غاية في البساطة ؟ وحين أقول الحركة فإني أعني الحركة العادية والرقص ، وهما نثر الحركة وشعرها . وحين أقول المنظر ، أعني كل ما تقع عليه العين (في المسرحية) مثل الاضواء والأزياء والمناظر . وحين أقول الصوت ، أعني الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغناة في مقابل تعارفي مع ' الكلمة المقروءة . وذلك أن الكلمة التي تكتب لكي تلقى فعلاً ، والكلمة التي تكتب لكي تقرأ ، هما شيئان يختلف كلّ منهما عن الآخر كل الاختلاف » (١٧)

والحديث واضح في نصّه ومبهمونه . إن كريبج لا يلغي شاعرية المسرحية ، ولكنه يُحوّل هذه الشاعرية إلى « إيقاع » لا تشغل فيه ألفاظ الحوار إلا أقل حيز ممكن وهو الحيز الذي يكفي لاعطاء هيكل الفكرة التي تدور حولها المسرحية ، بينما يترك لمقومات المسرح الأخرى - الحركة والمنظر والصوت - تجسيد هذه الفكرة وإعطائها الشاعرية المطلوبة ، أو بالأحرى الإيقاع المطلوب لافتتاح المشاهد بموضوع المسرحية . فماذا عن هذا التصوّر ؟ اعتقد أنني لا أبالغ إذا قلت أنه يجرّنا إلى قدر كبير من الحيرة ، وبخاصة إذا كان من بين المهتمين بالمسرح والحركة المسرحية شاعر يمسّ أن الشعر ليس تعبيراً لفظياً وإيقاعاً فحسب ، وإنما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصورات والإيهامات ما يجعلها في ذهن الشاعر وشكلت إلى مناظر وألوان وأصوات .

ولكن يبدو أن بعض المهتمين بالمسرح لهم رأي آخر في هذه الحركة الداخلية التي تعتدل في صدر الشاعر ، وهم يرون أن الترابطات والتصورات والإيهامات التي يعيشها الشاعر لا تعبّر عند من « يسمعون » إلا عن انطباع غامض ،

(١٧) نص الحوار منشور في صفحات ١١٣ - ١٣٧ (الفقرة المغبسة من ١٣٧) ضمن مجموعة نصوص من لفظة المسرح الحديث جمعا وترجمها Eric Bentley تحت عنوان :

The Theory of Modern Stage (Penguin Books), 1962

بينما لا تنتقل بكلّ حيويّتها المريّة الى رُؤاد المسرح الذين جاءوا « ليشاهدوا » المسرحية وليس لكي يسمعوها حوارها - أو هذا ، على الأقل ، هو ما نستنتج في وضوح كامل من المقدمة التي كتبها جان كوكتو Jean Maurice Cocteau (١٨٨٩ - ١٩٦٣) ، الشاعر والكاتب المسرحي والناقد الفرنسي في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٢ لمسرحيته « حفل زواج في برج إيفل » Les Maires De la Tour Eiffel التي كانت قد عرضت في السنة السابقة لهذا التاريخ - وهي مقدمة يميّز فيها كوكتو عن هذا « الأيقاع الشعري » الذي دعا اليه كريبج قبل ذلك بسبع عشرة سنة ، والذي تتضمّنه « مشاهد المسرحية كعنصر يأخذ مكانه في المقدمة على حساب الحوار الشعري .

ان كوكتو يقول ببساطة في هذه المقدمة « أنّي أنكر كلّ ما هو غامض بقدر ما أحب أن أوضح كل شيء وأضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكد » . ثم يمضي في تعداد المشاهد التي ينقلها من المجتمع الحيّ الى خشبة المسرح في نبضها وعفويتها ، ليصفها في نهاية الفقرة بأنها « تشكل الشعر المعجز للحياة اليومية » وأخيرا نجلده ، وهو في نهاية تقديره للمسرحية ، ينظر كل ما ذكره من قبل فيقول « ان حركة مسرحيتي تنبثق من المشاهد الموجودة ، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النص . والسبب في ذلك هو أنّي أقدم (شعر المسرح) بدلا مما اعتدنا من (شعر في المسرح) ، ان (الشعر في المسرح) مثله مثل شريط من المخزومات (الدانتيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد ، بينما (شعر المسرح) ينبغي أن يكون من المخزومات (الدانتيل) الخشنة مثل حيال السفينة ، انه سفينة في البحر . ان مسرحية (حفل زواج فوق برج إيفل) تعادل في رهبتها قفزة من الشعر تحت المجهر ، فالمشاهد تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة » (١٨)

هذا هو تصوّر الذي قدمه كوكتو ، والذي دعم به تصور كريبج الذي يرى فيه ان شعر المسرح يكمن في مشاهد وليس في حوار . وقد حاول الناقد الأميركي دنييس دونوجيهو Denis Donoghue في أواسط الستينات بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال « ان (الشعر) في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا . انه يسري في بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق (ويكون وجوده) بالدرجة التي يتم بها هذا التناسق » (١٩)

ولكن اذا كان هذا الناقد الأميركي قد حاول في نوع من التوفيق أيّا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية الى جانب عدد آخر من مقوماتها ، فقد جاء الناقد الانجليزي آرنولد هنتشلف Arnold Hinchliffe في أواخر السبعينات (١٩٧٧) يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود ، فيقول « اننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية ، ليست تكويننا لفظيا في المقام الأول ، ان الألفاظ تنبع (في المسرحية) من البناء التحتي للحدث والشخصية ، فقد أشار أرسطو بوضوح الى أن الشاعر - أو الصانع - ينبغي أن يكون صانعا لحبكة

المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة . فهو قد سُمي صانعا (هذا هو المعنى اللغوي للفظه *poetes* التي جاءت منها لفظة *poet* الانجليزية) لأنه يحاكي (ما هو موجود في الطبيعة) ، والشئ الذي يحاكيه هو الأحداث (٢٠)

والمعنى الذي يقصد اليه الناقد الانجليزي واضح من حيث إبرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري ، كما أن الاستشهاد الذي استشهد به من كتاب أرسطو عن الشعر أو بالأحرى عن « الصناعة » *Poetica* حسب المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ، لا تحريف فيه . (٢١) ومع ذلك فإن هناك قدرا من « التطويع » للمعنى الذي قصد أرسطو الى التعبير عنه من حيث أن الناقد انتزع الفقرة التي كتبها أرسطو من اطارها الزمني في الشطر الأخير من القرن الرابع ق . م . الى اطار زمني آخر هو الشطر الأخير من القرن العشرين الميلادي . فالحدث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحقي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن الحوار المسرحي الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بدليل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية ، أيها يحمل محل الآخر أو يتقدم عليه . وإنما كل ما فعله أرسطو هو أن الشاعر ، وهو بصدد كتابة مسرحية ، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب (وهي صفة ملازمة له سواء أكتب شعرا غنائيا أم ملحما أم مسرحيا) وإنما ينبغي أن ينتبه الى بناء المسرحية في المقام الأول ، أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا عيده وليس هناك من تصور آخر خلافاً .

على أن الأمر لم يكن تضييقاً ، على طول الخط ، على الحوار الشعري المسرحي من جانب النقاد المعاصرين ، فقد حاول ناقد انجليزي آخر هو ت . س . وورلي T. C. Worsley أن يشير في أوائل الخمسينات (١٩٥٢) الى المبالغة التي يعمد اليها أنصار تقديم « شاعرية المشاهد » على « شاعرية الحوار » ، وهو بصدد نقده لمسرحية « موت بائع متجول » *Death of a Salesman* للكاتب الأميركي المعاصر آرثر ميللر *Arther Miller* وكانت قد ظهرت عام ١٩٤٩ وجاء حوارها مبالغاً في بساطته بينما حاول مخرجها ، إيليا كازان *Elia Kazan* أن يبرز شاعريتها عن طريق الاهتمام بالعناصر المسرحية الأخرى .

وقد جاء النقد الذي قدّمه وورلي على النحو التالي « ان الشعر يتكوّن من ألفاظ ، وفي المعالجة الشعرية لا يمكن أن يكون هناك نجاح ، في نهاية المطاف ، إلا عن طريق الألفاظ وفي وسع السيد كازان أن ينتج أو يخرج ما يشاء ، كما أنّ له أن ينتفع بكل حيل الاضواء والمجموعات والتشكيل والتوقيت لكي يستحضر الأجواء المطلوبة في العمل المسرحي ، ولكن أي عنصر من هذه العناصر السابقة لا يمكن أن يكون بديلاً عن الألفاظ ، التي لم تكن ، بكل بساطة ، متوفرة في المسرحية » **

Arnold p. Hinch liff: *Modern Verse Drama*, London, 1977, p.4.

(٢٠)

Aristotides: *Poetica*, Ix, 9

(٢١)

T. C. Worsley: *The Fugitive Art*, London, 1952, p. 96

وقد أعاد ورزلي بذلك شيئاً من التوازن للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح الشعري من حيث أن الإيقاع اللفظي الحواري يشكل جانباً من جوانب التعبير لا يمكن أن يكتمل العمل المسرحي بدونهُ . وأرد أن أضيق الرأى الناقد في هذا الصدد أنه رغم القدرة الفائقة للوان الفن المختلفة على التعبير ، إلا أن أقصى ما يمكن أن تصل إليه بعض الفنون التعبيرية (مثل الرقص والموسيقى) هو أن تعطي انطباعاً . والانطباع ، بغض النظر عن مدى الوضوح الذي يمكن أن يصل إليه ، يظلُّ في محصلته الأخيرة « انطباعاً » يختلف من حيث طبيعته عن « التحديد » . فالانطباع يختلف بالضرورة من شخص إلى آخر حسب ظروف الشخص وتجاربه الماضية وتركيبه السكولوجي وقدرته على التخيل . وإذا كان الانطباع أمراً قد يكون مطلوباً لذاته في بعض أجزاء المسرحية لظهور طبيعة موقف أو توصيل إيحاء معين إلى المشاهدين . فإن التحديد أمر لا يمكن تجاهله بوصفه الوسيلة الأكثر وروداً في تداول الأفكار ، بل أن هناك مواقف يصل الأمر فيها إلى أن يصبح التحديد في أدق صورة هو محور الارتكاز الذي لا يحصى عنه في التعبير عنها . ولعل خير وأبلغ ما يمكن أن نصور من خلاله هذا المعنى هو موقف هاملت حين تصل به الحيرة إلى ذروتها ويريد أن يضع حداً لما يعانيه بسببها فيطلق عبارته الشهيرة « أكون أولاً أكون ، هذه هي القضية ! » وهي عبارة لا أتصور أن أي وسيط فني آخر ، غير ألفاظ الحوار ، يستطيع أن يعبر عنها بهذه الصورة الحاسمة من التحديد .

- ٤ -

كان هذا الحديث عن طبيعة المسرح الشعري ، وهل بالإمكان أن يصبح المسرح شعرياً بغض النظر عن وجود الحوار في الموقع المؤثر من المسرحية ، وأنقل الحديث الآن إلى ما يمكن أن يكون للمسرح الشعري ، أو على وجه التحديد ، الحوار المسرحي المكتوب شعراً من مزايا يتفوق بها على الحوار النثري ، وإذا ما كانت هناك مواقف يحسن فيها أن يتراجع الحوار الشعري أمام الوسيط الحواري المنثور .

وقد أسلفت الإشارة إلى أن إيسن كان أول من فجر الموقف الذي يستبعد الحوار الشعري كمقوم من مقومات العمل المسرحي . واستبدل به الحوار النثري . وهو يدعم اتجاهه هذا في رسالة كتبها عام ١٨٧٤ يقول فيها « إن ما أودُّ أن أوصله للقارئ هو أن ما يقرؤه شيء قد حدث فعلاً ، ولو استخدمت النظم لحلت دون تحقيق الهدف الذي أقصد إليه . ذلك أن الشخصيات الصغيرة الكثيرة العادية التي قدمتها عمداً في المسرحية (يقصد مسرحية : الامبراطور والجليل - ١٨٧٣) كان لا يمكن التمييز بينها إذا تحدثت جميعاً بنفس الإيقاع اللفظي الموزون . إننا لم نعد نعيش في عصر شيكسبير . . . إن ما أكتبه اليوم ليس مسرحية تراجمية بالمعنى الذي كان الجمهور يتقبله في العصور السابقة ، فالذي أريد أن أصوره وأقدمه هو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة » (٢٢) . واستمراراً لهذا المعنى يقول في رسالة أخرى كتبها بعد ذلك بثمان سنوات (عام ١٨٨٣) « إنني لم أكتب سطوراً واحداً من

الشعر منذ سبع أو ثمان سنوات . ولكنني كُرمست نفسي للتمرس في فن أكثر صعوبة بمراحل ، وهو الكتابة (يقصد في المسرحيات) باللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية (٢٣) .

ونحن نجد هذا المعنى لا يزال يتردد في أواسط الخمسينات في العالم العربي عند الكاتب والناقد محمد مندور (وإن كان قد قصره على المسرحيات الكوميديّة) حين يقول « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل ربما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب إلى الطبيعة والصق بحياة الشعب التي يصورها »* . كما نسمع صدها مرة أخرى في أوائل الستينات عند الناقد الانجليزي جورج ستينر George Steiner عندما يتحدث عن المسرح الشعري يقول « إن الشعر يناسب الممثلين الذين كانوا يلبسون أحذية عالية (يقصد الممثلين في المسرح اليوناني القديم) ويتحدثون من خلال أفنعة كبيرة ليصوّروا شخصيات كانت تعيش بشكل أعلى وأرفع صوتا من الحياة » (٢٤)



هذا ، إذن ، هو رأي المدرسة « الطبيعية » التي ابتدأها إبسن وما زالت أصداءها تتردد حتى الآن . وهي - كما رأينا - تستبعد الحوار الشعري وترى فيه عنصرا يتبعد بالموقف عن طبيعته ومن ثم فهو صيغة لا يمكن أن تحقق الهدف من المسرحية . فمماذا عن الجانب الآخر من القضية ؟ ربما كان الشاعر والكاتب المسرحي الانجليزي - الأميركي ت. س. إليوت T. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥) أول من تصدّى بشكل محدد للمدرسة الطبيعية وموقفها من الحوار الشعري في المسرح . ورأي إليوت في هذا الموضوع هو أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة ومن ثم فهو محدود الأثر لأنه لا ينفذ إلى المعنى العميق أو المكثف الذي تهدف المسرحية إلى توصيله للجمهور . وقد أفصح عن رأيه هذا في أواخر العشرينيات ، ويبدو أنه كان لا يزال على اقتناعه به في أوائل الخمسينات . وفي هذا الصدد يقول « إن أنصار المذهب الطبيعي يتبعون الشعر كلغة للمسرحية .. لأنه لا يتواءم مع الصفة الطبيعية للحركة (التي تتواءم معها لغة النثر) ، بينما أعترض أنا على النثر في المقام الأول بسبب هذه الصفة الطبيعية ذاتها التي يتصف بها . ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي إلى التحديد من حيث أنها لا تؤكد على السطحي والعابر . أما إذا أردنا أن نصل إلى الدائم والعالمي ، فنحن نتجه إلى التعبير عن أنفسنا بالشعر » (٢٥)

وهذا الرأي يدفعه الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر كريستوفر فراي خطوة إلى الامام ليجعل من الشعر أكثر

D T C, p. 561

(٢٣)

محمد مندور : المسرح الشعري عند احمد شوقي ، مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا (جامعة الدول العربية) القاهرة ، ١٩٤١ .

George Steiner: The Death of Tragedy, London, 1961, ch.7

(٢٤)

T.S. Eliot: Selected Essays, 3rd. ed., faber and faber, 1951, p. 46.

(٢٥)

وكالت هذه المقالة قد ظهرت وحدها عام ١٩٦٨ في كتاب تحت عنوان :

Dialogue On Dramatic Poetry

من مجرد أداة تستخدمها « حين نريد » ، فيلصقه بالتكوين الانساني ذاته وبحاجة الانسان للتعرف على هدفه في الحياة . ففي مقال ظهر في بداية الستينات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصير انصار المذهب الطبيعي Naturalism على استخدامها في الحوار المسرحي ، وعن مدى صلاحيتها (او بالاحرى عدم صلاحيتها) كلفة للمسرح فيقول « بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة ، فاني اعتقد ان الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وان الجمهور ، اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعيه . انكم واهمون اذا اعتقدتم ان لغة المسرح حين تقرب من لغة الشارع . تقترب بذلك من طبيعة الانسان . ان اساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع ان يعرف المزيد عن نفسه . ولكننا نركز في مسرحيات الوقت الحاضر على التصرفات . اليس من المهم ان نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى الى تحقيقه ؟ » (٢٦) .

اما اواسط الستينات فقد شهدت امتدادا لهذا الاتجاه المعارض للطبيعة ، ومن ثم المناصر للتعبير الشعري في الحوار المسرحي ، عند المهتمين بالمسرح في العالم العربي . ففي مقال عن طبيعة هذا الحوار نجد الناقد المسرحي شقيق محلي يتحدث عن تعلمن الانسان وعدم تسلسل عباراته اذا ما تملكته عاطفة قوية . ومدى انعكاس ذلك على الحوار المسرحي فيقول « اذا كان اساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في ان يجعلوا من هذا الحوار المتقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت ، وسيلة للتعبير عما يدور في اعماق الانسان ، فلقد فشل الكثيرون ممن حلوا حلزهم اذ قدومنا لحوارا يوهن الذهن والاذن معا - واخل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية . . . تمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى » (٢٧) .



ويبقى بعد هذه الآراء المتعارضة سؤال اخر هو : هل لابد ان تكون المسرحية شعرا باكملها او نثرا باكملها ؟ ان الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي ولیم بتلر ييتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) قد تطرق الى هذا السؤال وكان اتجاهه الذي يظهر من مجموعة كتاباته وتعليقاته ، ان قدرا من التداخل بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي هو شيء يخدم العمل المسرحي في أكثر من اتجاه : منها ان النثر يقوم بعملية تعديل او موازنة للمبالغات التي تسرب بالضرورة الى بعض الصور البلاغية التي ترد بالضرورة في التعبير الشعري وهكذا يتم التكامل ، عن طريق الصيغتين ، بين جزئيه الواقع وشمولية ما فوق الواقع . ومنها كذلك ان الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعا تبادليا مناسباً اذا اشتملت المسرحية على موضوعين ، احدهما اساسي والاخر ثانوي . واخيرا ، ففي المسرحيات التي يدخل الكورس في بنائها يكون في الحديث او الانشاد الشعري على لسان الكورس . مقابلة طوقسية مع الاقسام

الثرة في المسرحية تلمس هذا اللقاء في النفس الانسانية بين ما هو عابر وعدود وبين ما يتخطى حدود الزمان والمكان. (٢٨)



وأود ان اضيف في نهاية الحديث ان المسألة ليست بالضرورة اختيارا بين الحوار الشعري والحوار الثري في العمل المسرحي . او بين اي منهما وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما انها ليست ، في حالة الحوار المتداخل ، نسبة غطية او مسبقة او متعارفا عليها للشعر او النثر في الحوار المسرحي . فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثم فالمحك هو التوصل الى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي الى هذا التعبير او نسبته اذا كان هناك تداخل بين صيغتين .

كذلك فان الايقاع التكويني الذي يربط بين اجزاء المسرحية والايقاع النفسي الذي يؤدي الى التأثير المطلوب للمسرحية على مشاهديها . امر اساسي في المسرحية . وهذا الايقاع يختلف من موضوع الى اخر سواء من حيث قوته وخفوفته او من حيث سرعته وبطئه . ومن هنا تصبح مسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي امرا مهونا بنوعية الايقاع المطلوب . ولا اود هنا ان ادخل في تفاصيل ليس هنا مكانها الاساسي ، ولكن يكفي ان اقول ان انواعا مختلفة من الايقاع اصبحت ترتبط الان بانواع مختلفة من الشعر والنثر . فهناك الشعر التقليدي الموزون المقفى ، وهناك الشعر الحديث الذي يغلت من ابحور التقليدية ولكنه لا يغلت من الوزن القائم على التفعيلة ، كما قد يتجاهل القافية تماما او يعطيها دورا جماليا يرى فيه الشاعر الحديث ما يساعد على الايقاع التعبيري المطلوب . ثم هناك الشعر المنثور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ولكنه يدخل ، عن طريق إجاءاته وموسيقاه الداخلية في باب الشعر ، ثم هناك النثر العادي الذي يمكن ان يستوعب في يد الكاتب القدير ، قدرا متفاوتا من المهام الايقاعية للشعر حسبما يقدر الكاتب .

ويرتبط بحديث الايقاع حديث التكتيف الذي لا بد ان يتميز به الفن المسرحي الذي يهدف الى ان يوصل الى الجمهور في ساعتين او ثلاث ساعات ، موقفا او مواقف تستغرق في الحياة العادية وقتا اطول من ذلك بكثير ، قد يكون يوما او اياما او ربما اسابيع . هذا امر يقوم فيه إجاز الحوار وكثرة إجاءاته بدور اساسي - وهو موقف مشترك فيه بالطبيعة ، الكلمة المسرحية والكلمة الشاعرة . على ان القدر اللازم من التكتيف المسرحي يختلف من مسرحية الى اخرى حسب نوع المسرحية وموضوعها ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة . فهناك مواقف كثيرة يمكن ان يقوم فيها الحوار الشعري بدور مفيد . وهناك مواقف لا يمكن الا ان تكون صغيرة . وفي حالة هذه المواقف الصغيرة التي عادة ما تكون يومية او تلقائية يصبح من قبيل التزيد الذي لا لزوم له ان يصاغ حوارها بغير النثر - الا اذا كان هدف الكاتب ان يبرزها من خلال نظرية شمولية تعبر عن قيمة تتخطى الصفة الجزئية لهذه المواقف كما تتخطى صغر حجمها ووقعها ومن هنا لا تعود هذه المواقف جزئية او صغيرة .

وفي هذا الصدد فليس من اللازم أن تكون المواقف الكبيرة قاصرة على الشخصيات الكبيرة : أوديب أو بوليوس قيصر أو هاملت أو صلاح الدين أو أبطال المعارك أو زعماء الثورات أو شخصيات مقابلة لملوك في مجتمعات الحالي ، فالشخصيات الصغيرة الضالعة في زحام المجتمع هي الأخرى لها لحظاتها الكبيرة ومواقفها الكبيرة حين تقف هذه الشخصيات وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد أو تقويم هدف الحياة أو لاختيار قاس وياتر بين المجاهدين أو قيمتين . ان مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة ، وقد تكون احساسا عارما لا تستطيع هذه الشخصيات ان تحلده أو تعبر عنه تعبيراً دقيقاً . وهنا يكون الشعر ، بالدرجة الأولى ، صاحب الدور الاساسي في توضيحها .

وآخرها ، وليس آخر ، فهناك المسرحية التاريخية التي كثيرا ما تطرق أو تعالج موضوعا يشكل لحظة زمانية مكثفة وينضج بجو الأمل الذي يختلف عنا ويختلف عنه . ان مثل هذه المسرحية تحتاج الى قدر غير عادي من التكثيف لتغطية موضوع قد يمثل عصرا كاملا بثقافته وإنجاهاته مهما كان الامتداد الزمني للموضوع قصيرا ، كما تحتاج مثل هذه المسرحية الى قدر غير عادي من الإيجاز لتوصل الى المشاهد ما تظمه من مواقف بمفهوم عصرها وإيقاعه .

وبعد ، فقد حدد الفيلسوف الأميركي المعاصر اروين ادمان Erwin Edman بأنه ألفاظ لها معنى مباشر ، وجرس يوحى بجو ، وتركيب يؤدي الى الإجماعات ^(٢٩) . كما مهد الكاتب والناقد المسرحي الانجليزي المعاصر جون اردن John Arden للربط بين الشعر والمسرح في حديث له في أوائل الستينات قال فيه « اننا ، في الشعر ، نستخدم الالفاظ والصور . . . » ولذكرانا بأفق لا يكاد يعرف حدودا من الإجماعات المترابطة التي تتخطى المعاني المباشرة لها ^(٣٠) .



أولاً : رحلة كليوباترا الى شكسبير

يمجد كينيث موير (Kenneth Muir) ستة مصادر مسرحية أنطوني وكليوباترا التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٦/١٦٠٧ . وهذه المصادر الست هي كما يلي : سيرة ماركوس أنطونيوس من بين « السير المقارنة » لبولتارخوس . والأغنية رقم (٣٧) في الكتاب الأول من أغاني « هوراتيوس » . وتاريخ أبيانوس السكندري بعنوان « الحروب الأهلية » وترجمة كوتيسه مبروك لمسرحية روبر جارنييه الفرنسي بعنوان « مارك أنطون » . ومسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » ، وأخيراً قصيدة لنفس هذا المؤلف الأخر بعنوان « رسالة من اوكتافيا »^(١) . أما جيوفري باللو (Geoffrey Bullough) فقد أورد تسعة مصادر لمسرحية شكسبير ، منها ثلاثة اتفق فيها مع كينيث موير وهي سيرة أنطونيوس عند بولتارخوس ، وتاريخ أبيانوس السكندري ومسرحية مبروك - جارنييه . أما المصادر الستة الأخرى التي يضيفها جيوفري باللو فهي ما يلي :

سيرة اوكتافيوس التي ترجمها س. جولارت (S.Goullart) وظهرت عام ١٦٠٣ . والملحمة التاريخية « فارسياليا » للشاعر اللاتيني لوكانيوس ، ولا سيما الكتاب العاشر . و « الآثار اليهودية » للمؤرخ فلافيوس يوسيفوس . و « التواريخ الرومانية » للمؤرخ فلوروس و « أعمال قيصر » وهو عمل مجهول المؤلف ، وظهر إبان القرن الثالث عشر . ومسرحية « كليوباترا » التي كتبها إلى شيتيو الإيطالي عام ١٥٨٣^(٢) .

وهكذا فإن المصادر المحتملة لمسرحية « أنطوني وكليوباترا » - وفق آراء كينيث موير وجيوفري باللو - تبلغ الآن عشر مصدراً وحول هذه المصادر - وأخرى ستضيفها - يدور هذا الجزء من دراستنا . هل إنه من الأهمية بمكان أن نؤكد قبل الشرح في بحثنا ، على حقيقة أن شكسبير وإن تعددت مصادره في « أنطوني وكليوباترا » قد اعتمد أساساً على بولتارخوس . فسيرة أنطونيوس هي المصدر الرئيسي بلا جدال للمسرحية التي تدارسها الآن .

مسرحية أنطوني وكليوباترا لشكسبير أو الزواج المقدس بين التاريخ والعبرة الدراسية

أحمد عثمان

Kenneth Muir, *Shakespeare's sources, I comedies and Tragedies* (Methuen and Co. Ltd. London 1957 repr. 1965) pp. (1) 201 — 219.

Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, Six Volumes* (Routledge & Kegan Paul New York Columbia University Press 1962 — 1964) Vol V pp.215 — 449.

١ - كليوباترا المصور الوسطى :

ومن الملاحظ أن كليوباترا قبل أن تترك عصرها الكلاسيكي كشخصية أدبية كانت قد ضمت الشيء الكثير من الطابع الأسطوري . ولكنها قبل أن تصل إلى عصر النهضة والمصور الحديثة توقفت قليلا عند بعض المحطات الصغيرة في المصور الوسطى . فمنذ القرن الثالث عشر بدأ ظهور روايات شعرية وثقافية عن حياة يوليوس قيصر وهي روايات تعتمد في الأساس على لوكانوس ومصادر أخرى أقل أهمية . وهكذا فإن جامع الرواية الفرنسية التي تحمل عنوان أعمال الرومان (*Lifaits des Romains*) قد أخذ الكثير من لوكانوس وسوتونيوس ، واستخدم كتاب « من الحرب السكتلندية » لتغطية الفترة المصرية ولذلك أورد وصفا مطولا لجمال كليوباترا وقصة رومانيتها عن أرسينيوس وجانيديس (*Ganimede*) وفي رواية ج دي توام (*J. de Tuim*) بعنوان تاريخ يوليوس قيصر (*Li hy stoire de julius caesar*) حوالي عام ١٢٤٠ يخلع على الحب بين قيصر وكليوباترا الفاظ وتعبيرات الأدب الفروسي . فيقول قيصر الفارس المحب « يا ألهي ، كم هو سعيد ذلك الرجل الذي يستطيع أن يحضن بلذاهه تلك السيدة عارية وراغبة فيه ١٩ . فأنث غير من يعرف أنه لا فرصة تملو فرصة المتعة وللشباب وهي الفرصة التي تولد حين يستطيع الرجل الذي يجب سيدة جميلة عاشقة له أن يحضنها برغبة لليلة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا ملموسا في الموقف تجاه كليوباترا وهو عين ما يحدث في عمل آخر من القرن الرابع عشر ويعمل عنوان « أعمال قيصر » (*I Fatti di* *Caesate*) حيث يتوسع المؤلف في وصف قيصر كليوباترا وجمال صاحبة . وهو الوصف المألوف بين لوكانوس - ويرد في هذا النص مايلي « أنه (أي يوليوس قيصر) مكث في مصر عامين من أجل حبها ، ثم لقد أحبها بعمق وغالبا ما تنزّه معها على صفحة النيل وذهب حتى سوريا في قارب مغطى بالحرير . » وهكذا في حين كان حب يوليوس قيصر لكليوباترا أمرا شائعا نجد أن شكسبير قد حذف من مسرحيته « يوليوس قيصر » وإن كان قد ذكره عدة مرات* (٢) و انطوني وكليوباترا (٣) ومن المرجح أن شكسبير قد حذف حب يوليوس قيصر لكليوباترا في المسرحية التي تحمل اسم هذا العاهل الروماني حتى لا يؤثر دراميا على علاقته بزوجته كاليونيا ، وكذا السياسة الداخلية الرومانية بصفة عامة . فهذا ما كان يشغل المؤلف في معالجته للموضوع . ولكن ينبغي أن لا ننسى أن شكسبير من ناحية أخرى كان يتبع ذلك بلوتارخوس الذي لم يحتفل هو أيضا كثيرا بموضوع حب يوليوس قيصر لكليوباترا في سيرة هذا العاهل الروماني الكبير .

وجاء دافني (١٢٦٥ - ١٣٢١) ليستأنف الحديث عن كليوباترا مرة أخرى كأمراة داهرة شبيهة بقرعة ، وليضعها في الدائرة الثانية من الحجم مع الزناة اللذنين وفي صحبة سميراميس وديون وهيليني وترستان وياولي وفرنسيسكا (*Cantov*) . أما بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) في مؤلفه عن « نهايات مشاهير الرجال » (*De casibus Ellustrium virum*) فيصور انطونيوس رجلا فاسيا تدهور حاله إلى حد السقوط في هاوية العار المهين وكل ذلك وقع له من جراء حبه الطاغية لكليوباترا . والأخيرة بالنسبة لبوكاشيو عاهرة استعظمت نهايتها المروعة . وفي مؤلفه الثاني « عن الزوجات المشهورات » (*De clarismulieribus*) يصف بوكاشيو كليوباترا بأنها مسرفة وزانية أثيمة تختلط بكثير من الرجال بلا حساب .

ومع أن تشومر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) أخذ الكثير من بوكاشيو إلا أنه يعطينا صورة جميلة لكليوباترا في « أسطورة النساء الطيبات » (*Legend of Good Women*) .

ففي بداية القصيدة ينهم الحب - أو إله الحب - الشاعر تشومر بعداوة النساء لأنه ترجم « قصة الورد » ولأنه تعرض بالسوء للمرأة وهو يكتب عن كريسيда . فنترى التمسك للدفاع عن الشاعر ثم تطلب منه أن ينظم القصائد عن النساء العادلات في حينه الباقيات على عهدهن مدى الحياة . ويقول الحب ولبدأ إذن بكليوباترا ودعنا نرى الرجل الذي أحبها وهل عان في الحب مثلًا عانت . » وهكذا فإن أسطورة كليوباترا أصبحت عند تشومر قصة حب حقيقية مشرفة . ويظهر لنا انطونيوس في القصيدة رجلا « ذا تغيير وجدل . . . امتلا بلحب ما حتى أنه اعتبر الدنيا كلها . دون حب كليوباترا » لا نساوي شيئا ولقد تزوج كليوباترا « والجدير بالذكر أن تشومر لا يذكر شيئا من زواج انطونيوس بوكاتيا أما أوكاتيانوس عند تشومر فهو قاس قسوة الأسود المتوحشة . ولقد هرب انطونيوس تشومر من اكتمو خلف كليوباترا ولكنه في النهاية

(٣) ed. L. Banchi, Bologna 1863.

(٤) انظر على سبيل المثال المسرحية المذكورة في ٢٢٠ ب ٢٢٢ - ٢٣٣ .

• مستعملين في اشاراتنا المصغرات التالية :
ف - فصل م - مشهد ب - بيت

فقد صوابه من اليأس وانتحر . فبنت كليوباترا معبداً وضمتحت جسدها بالعطور ثم اصطنعت حفرة بجوار قبرها - الذي أعدهت لنفسها - ووضعت فيه الثعابين وانتحرت وهي تبكي أنطونيوس حبيبها الراحل . قصة كليوباترا اذن عند تشومر قصة تضحية وقداء من أجل الحب وهي تسبق قصة پيراموس (Pyramus) و ثيسبي (Thisbe) ومن المحتمل أن لشكير قد قرأ قصيدة تشومر و ساء جاء فيها عن كليوباترا وانطونيوس .

ويصف جون ليد جيت (٩١٣٧٠ - ٩١٤٥١) انطونيوس وكليوباترا بأنها اتبعا طريق الشهوة الآثمة والمحرى المرفول ، كانت هي تسعى إلى أن تبرع على عرش الامبراطورية ، أما هو فقد سيطر عليه الطمع والعناد . أما أدموند سبنسر (١٥٥٢ - ١٥٩٩) في قصيدته المشهورة « ملكة الجنيات » The Faerie Queene الكتاب الأول جزء ٥ ب ٤٦ فيحسبها في زناات الكبرياء لأنها اسرقت في المجرة واستغرقت في الشهوة الفاسدة .

٢ - طغوس عبادة درامية لكليوباترا عصر النهضة :

وجعلت مسيرة التراث الادبي حول كليوباترا يظهر مسرح عصر النهضة في ايطاليا حيث بدأ البحث الدؤب في امكانية الحصول على العناصر الثرية للشعقة والحرف في قصة هذه الملكة المصرية العاشقة . وكان أهم من أحياء ونشر المسرح السينيكاوي - نسبة إلى سينيكا الفيلسوف - في ايطاليا هو جامباستينا جيرالدي الملقب بال شينثيو (١٥٠٤ - ١٥٧٣) الذي كتب مأساة « كليوباترا » حوالي ١٥٤٢ واثم نشر الا بعد ذلك بفترة طويلة . وكان مفهوم إل شينثيو للتراجيديا يقدم على أساس أنها تقدم تطهيرا أخلاقيا من طريق إثارة الشعقة والحرف . وهذا ما يشرحه المؤلف في برولوج مسرحيته . ولكن مناظر الرعب التي يعرضها علينا إل شينثيو في هذه المسرحية أقل عددا وحجما منها في مسرحياته الأخرى . ولكن المسرحية تضم مصادر أخرى كثيرة لاثارة الشعقة وينسب المؤلف شغفا خاصا بانها المشاهد أو الفصول بالأقوال القصيرة التي تبرز المعاني المستفادة من الأحداث وتسري مسرى المآلوات أو الحكم (Sententiae) وكل تلك السمات هي ملامح مورثة عن مسرح سينيكا .

وتبدأ مسرحية إل شينثيو « كليوباترا »(*) بعد انتهاء المعركة البرية في الاسكندرية التي لقي فيها انطونيوس وكليوباترا المزمعة النهائية . والذي يعلن هذه الأنباء على كليوباترا ومريبتها - والمتفرجين - هو الرسول الذي جاء من أرض المعركة ليقول أيضا أن رجال انطونيوس قد هجروا . وأهم من ذلك أن أنطونيوس نفسه يعمل كليوباترا مسئولة الهزيمة لأنها هي التي كانت قد فرت من اكثوم فنسبت في هذه الطامة الكبرى . وفي المشهد الرابع من الفصل الأول يبكي أحد رجال أنطونيوس سقوط قائده في الهاوية المهلكة . أما المشهد الخامس من نفس الفصل فيقدم انطونيوس باكيا يحظه وسائلا خادمه أن يقتله . وفي المشهد السادس تعلن المريية موت كليوباترا فيذهب أنطونيوس ليشعر ولكننا في المشهد الثامن نسمع كليوباترا نفسها وهي تعترف بانها هي التي دبرت تسرب نيا موتها الكلوب إلى أنطونيوس من أجل أن تتأكد ما اذا كان الأخير لا يزال غاضبا عليها ثم تراه قد عفى عنها ! وينتهي الفصل الأول بالمشهد التاسع الذي يؤكد فكرة كليوباترا هذه المدمرة . ويشغل موت أنطونيوس والبكاء عليه المشاهد الأربعة الأولى من الفصل الثاني وفي المشهد الخامس يتناقش اوكتافيوس مع أجريا ومابيكيناس - وجميعهم مجهولون أن انطونيوس قد فارق الحياة - ماذا سيفعلون بغيرهم المهزوم بعد أسره . ويصف مابيكيناس في صف الرعبة والصنيع أما أجريا فيرى ضرورة تصفية انطونيوس دائما . وتستمر هذه المناقشات الأخلاقية إلى الفصل الثالث - حيث يأتي نيا موت أنطونيوس اليهم في المشهد الثالث فتتحول المناقشات الاخلاقية إلى مسألة المغفر عن كليوباترا أو اقتيادها في موكب النصر بروما . وتغطي هذه المناقشات المساعد من الخامس إلى السابع . ويستمر نفس الموضوع في الفصل الرابع من خلال مناقشة ثندور بين أجريا وطيبب كليوباترا أوليمبوس (Olimpos) في المشهد الثاني . وفي المشهد الرابع لا يتمكن أوليمبوس من رؤية ملكته . وفي المشهد السابع يجري القبض على كليوباترا في مقرها الحريمية الفاخرة على يد جالوس وروكولوس ويوصف هذا المنظر بأسهاب . وعند لقاء كليوباترا باوكتافيانوس تشرح الملكة المصرية موقفها وسلوكها مع انطونيوس على أنها لبثت في البداية مغالبا أنطونيوس مضطرة له لبث أن أصبح الأمر طاعة زوجية لا غير ، أي أنه أنه بنهي عليها كزوجة غلخصة أن تنصاع لأم زوجها الحبيب أنطونيوس . ثم تعلن كليوباترا عن استعاضها لتلقي عقوبة الموت شريطة أن تدفن إلى جوار زوجها الراحل ، ولكنها بالطبع لا تمنع من الذهاب إلى روما تلبية لرغبات اوكتافيانوس .

(*) "Cleopatra Tragedia di M. Gio Battista Giraldi Cinthio Nobile Ferrarese in Venetia Appresso Giulio Cesare Cagnaci" (١٦٠٣) in MDL XXXIII.

وفي بداية الفصل الخامس يكتشف أوليمبوس عن دعوته وإزاه ما قد بدى من كليوباترا أمام أوكتافيانوس والذي فهم على أنها قد غيرت موقفها . فيأتي المشهد التالي جميعا على هذا التسلسل المطروح إذ تناجي كليوباترا نفسها وتقول « انه بالرغم من أن أوكتافيانوس قد هزم مصر الا أنه لم يتمكن من كليوباترا » . ولقد حاول أوكتافيانوس أن يجتاح للأمر ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن بلغ السيل الزوى . إذ يعلن بروتوكليوس - في المشهد الرابع - كيف انه عثر على كليوباترا جثة هامدة . ويصف كاهن مصري كيف قتلت الملكة المصرية نفسها بسهم تارلته من تبتنة (phia). ويعلق أوكتافيانوس على مصير أنطونيوس وكليوباترا قائلا بأن سقوطهما وقع بسبب اسرافهما في الحب . ويأسر بدمفهما معا ويختم الجوفه المسرحية بالإشارة إلى غاظم و الحظ ، التي ينبغي أن نعمل بها ألف حساب حتى عندما يتسم ذلك الخط لنا .

وتتميز مسرحية إل شيتينو وبكثرة الشخصيات الصغرى فهناك القائد الذي يكي سقوط أنطونيوس ، وشكاً مربية كليوباترا المخلفة وهناك مايكناس وإجرما والطبيب أوليمبوس وبروكليوس وغيرهم . ومع أن عبقرية المؤلف تتألق في بعض فقرات عن الحوار والمونولوج الا ان الحديث الدرامي بصفة عامة يسير بطء وتتأبه وفقات كثيرة من أجل التعليق أو التامل غير الضروريين .

وأهم السير التي كتبت لكليوباترا ابان عصر النهضة كانت في إيطاليا أيضا على يد كورت جيولولاندي (Giulio Landi) عام ١٥٥١^١، فبعد عزمه سريعا لتاريخ مصر إبان العصر الروماني يصف المؤلف أرض وادي النيل وخصوبتها واعتمادها على مياه النهر فيقول « اذا علا النيل وبلغ ارتفاع المياه اثني عشر شبرا فقط فهذا يعني انه منصيب البلاد مجاعة اما اذا انخفضت المياه الى ثلاثة عشر شبرا فهذا يعني ان مصر لن تجوع فاذا بلغ مستوى الارتفاع في مياه النيل الى أربعة عشر شبرا فهذا يشتر بالرخاء ليس فقط لمصر وإنما للدنيا كلها . . . » ثم يتحدث لاندي عن قصة حب يوليوس قيصر وكليوباترا وكيف أن العاهل الروماني قد خضع لسحر جالما منذ اللقاء الأول وكيف أنها ألقت غبطة طويلة وفضيحة طلبت فيها حمايته . ويغطي لاندي وصفا طليا لكليوباترا وذكائها وحكمتها و لمي قد احتفظت بأكثر قدر من الوقار أمام شعبها فلم تظهر له الا وهي في كامل الأبهة الملكية وقمة الفخامة والريانة فنسيت قدومها وتصبه طقوس مهمة .

وفي تناوله لقصة كليوباترا مع أنطونيوس استعان لاندي بمصادر أخرى غير بلوتارخوس ولكن العون الأكبر جاءه من خياله الإبداعي . ويحزو المؤلف الخلاف الناشب بين أنطونيوس وأوكتافيانوس لا إلى حب كليوباترا وإنما إلى غيرة أوكتافيانوس إلهو ودغيته الانانية في أن لا يشاكره الحكم أي إنسان معها كان . ومن ثم فإن هدبا أنطونيوس من الأرض إلى كليوباترا جاءت سببا مباشرا وذريعة أتاحت لأوكتافيانوس فرصة سائحة لإعلان الحرب على غريمه . كما جاء طلاق أنطونيوس لأوكتافيا اخت أوكتافيانوس كالزيت الذي صب على النار المشتعلة سلفا بالفعل . ولكن لاندي يلتزم برواية بلوتارخوس عندما يروي قصة الحب بين كليوباترا وأنطونيوس ولا سيما عند لقائهما الأول على ضفاف نهر كيدنوس . فهو أيضا يورد الزورق المصري ذو المجاديف الفضية والتي عندما تلقي بصفحة الماء تعزف نغما موسيقيا علما يختلف عن انغام الفلوت وآية آلة موسيقية أخرى وإن كان يفوقها جميعا علوية وتأثيرا . وإذا كان لاندي قد حلب بعض التفاصيل على حياة اللهو التي مارسها أنطونيوس في معبة كليوباترا الا أنه ذكر هوانيتها للصيد ورحلاتها النبيلة وحكاية أن الملكة المصرية أذابت قطعة ثمينة من جواهرها في كأس الخمر الذي أحسنته بهم . وعندما عزم أنطونيوس على الرحيل لمطربة البارثين وقعت معركة داخلية بين نزاعه المتضاربة وفي النهاية انعقد النصر للحب والشهوة والرغبة العمياء على نداء الحرب والمجد وواجب القتال فلم يرحل أنطونيوس غله الحرب الا بعد فوات الأوان وبعد أن سبق السيف العزل ولذلك شملت جميع خططه العسكرية ضد البارثين . وبعد موقعة اكثيوم ذهب أنطونيوس إلى سفينة كليوباترا عظام وجل راح ضحية الحب ورضخ للعار فوقف أمامها وانحما يده على وجهه من الحجل وكأنه لم يعد قادرا على مواجهتها أو تخاطبتها . ويتحدث لاندي عن مهمة ثيريس (Thyreus — Tirreus) التي كلنه بها أوكتافيانوس وهي محاولة كسب كليوباترا لصالح ، وكثافيانوس وضيائته لاطونيوس . ويضيف لاندي من عندياته حادثة أخرى وهي ان كليوباترا عندما أصبحت في شك من حب أنطونيوس وزياده وضعت له السم في الخمر ولكنها في الوقت المناسب حالت بينه وبين أن يجرعه بعد أن راجعت نفسها وهدلت عن رأيا . وبعد موت أنطونيوس متحرا في نال كليوباترا جيدها إذ أن تقع أوكتافيانوس بأنها لا تنوي الانتحار لكن تتمكن من الافلات من قبضته مفضلة الموت على الاسر .

وقبل أن نغادر إيطاليا عصر النهضة يجب أن نشير إلى مسرحية سياري دي سياري (Cesare de Cesari) بعنوان « كليوباترا » والتي ظهرت عام ١٥٥٢ وهي أقرب إلى سيرة لاندي من مسرحية إل شيتينو . فمسرحية سياري تصور معاناة كليوباترا بعد موت أنطونيوس فتيدها الملكة المصرية وقد وقعت في قبضة الاسر فعلا على يد أوكتافيانوس . فهي الان تحت حراسة جنوده مما يزيد حزنها على فقد أنطونيوس

^(١) "La Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto" Dell' Illustre S. Conte Giulio Landi. In Vinegia, MDLE.

حبيبها وحليفها الراحل ، وهي الآن غير قادرة حتى على أن تنهي حياتها وتخلص نفسها من ذلك الأسر . ويغشاها ارما فروديتي (Ermafrodite) على أن تكبح جماح حزنها الفتاك وأن تحاول استعفاف اوكتافيانوس . وبالفعل تتوسل اليه كليوباترا راجية الاشفاق وتستلفت نظر العامل الروماني المنتصر الى شعرها المتكشش الذي لم يعد التاج الملكي يزينه والى يدها اليمنى التي بها كانت تمسك الصولجان فلم تعد لها وظيفة الآن سوى التضامن مع اليد اليسرى في التضرع والاسترحام . فتحرك هذه الكلمات اوكتافيانوس وتقوده الى حافة البكاء فيسأل كليوباترا عن سبب معاداتها لروما طيلة هذا الزمان فتجيبه الملكة المصرية بكلام كله نفاق وضيق ومداخنة سخيفة . وفي الفصل الثاني نجد وصيفة كليوباترا - وتدعى شيرمونيا (Cherimonia = خارميون عند بلوتارخوس) تناجي نفسها متحذلة من قسوة الحظ وتقول :

« ذلك الصوت العذب وتلك الرأس صاحبة الجلالة العميقة
وتلك الروح السامية التي بها حق الآن
استطاعت (كليوباترا) أن تحكم بمفردها في كبرياء
بنيها الآن أن تتحني في تواضع أمام اوكتافيانوس العشي
حق انه هو نفسه كاد يبيكي بالدموع اشفاقاً عليها
فوافق أن يسمح لها بالحياة الحرة من جديد
وأطلق سراحها من خوف الاستعباد والاسر » .

وتغيرنا الوصفة الأخرى ايراسي (Eras) كيف انه في مكان قصص بالقصر كانت كليوباترا (سيليني) بنت كليوباترا من انطوليوس الطفلة الصغيرة تبكي وتصرخ لأنها رأت حليماً مزعجاً عن أبيها :

« حيث أن شبحاً خيفاً دخل من الباب
وانحنى فوق السرير الذي غالباً
ماكان انطوليوس وكليوباترا يستلقيان عليه في حب
لقد انحنى (الشبح) ثلاث مرات وعانق التاج الملكي هناك
منذ ذلك الحين والدي كانت كليوباترا الحزينة قد نزعت
من فوق شعرها المبعثر . . . وفي النهاية
انحنى الشبح من امام ناظري الفتاة الصغيرة
ولكنه قال بصوت حزين باك :
أي كليوباترا أسرعني الخطى
فليس يوسعي أن أنتظرك أكثر من ذلك » .

ويدخل كورنيليوس (Cornelio) ليمعلن أن كليوباترا سترحل في ركاب اوكتافيانوس الى روما في غضون ثلاثة أيام وهناك مستير اسيرة في موكب النصر .

وفي الفصل الثالث تتوسل كليوباترا الى قيصر أن يعفياها من تلك المهانة وأن يسمح لها أن تموت في النهاية على الأرض التي ولدت عليها . فيشرح لها قيصر أن وجودها بروما هو التوقيع اللازم لصرح مجده فيلدوبا في موكب نصره سيخبره الرومان مهزوما وسيقولون انه وقع أسير حليها الساحرة والأهيبها الماكرة . وتستشيط كليوباترا غضباً وتتمنى أن تعطف عليها وحوش الغابة فتفك بها وتخلصها من حياة المللة .

وبدأ الفصل الرابع بكليوباترا (سيليني) الصغيرة وهي تبكي بصحبة شيرمونيا فتدخل الملكة وتأمّر طفلتها بالصبر والصمود وان تغفل على الحياة بأمل أن تنتقم من المعتدين . فلا تستطيع الطفلة أن تفي كلمات امها ولا تفهم مكنون رغبة أبيها انطوليوس في موت كليوباترا امهالاً لللهفة التي طفت على الأخيرة في اللحاق بزوجها الراحل على جناح السرعة . ولي مشهد مؤثر تودع كليوباترا ابنتها قائلة :

« وابقي انت يا ابنتي وان كنت غير قانعة
ابقي في الحياة على الأمل في سلام شبابك الواعد
ولتكوني سعيدة يا ابنتي في كل ساعة

لا بل ليكن حياتك كلها سعادة

كل سنك ، شهورك ، أيامك ، ساعاتك ، دقائق عمرك
لتقضيها كلها في سعادة ولتضمي بك إلى ربيع العمر .

وتطلب الملكة من أبراسي وشيرموني أن يبقيا مع الطفلة حتى النباهة ثم تأمرها بأعداد الحمام الملكي .

ويصف الحامد كيف ماتت كليوباترا في الفصل الخامس وتروي الجوقة كيف وجدها رجال القصر ملقاة على سريرها جثة هامدة وهاربة
فما ! ولكنها كانت تبدو كالأحياء ما عدا عضة الثعبان (asp) التي ظهرت ذراعها على فراها . ويأسف فيصر لوجتها ويأمر بدفنها إلى جوار
انطونيوس ويقول : أنها حكما معا وماتا معا مائتا واحدة في حب كامل ربما ليس له نظير في العالم . وكما هو واضح تغلب السمة العاطفية على
الجانب الأخلاقي في هذه المسرحية .

وانتقلت العبادة الدرامية لكليوباترا مع شرارة عصر النهضة من إيطاليا إلى سائر أنحاء أوروبا . وكان الذي أدخل هذه العبارة لأول مرة في
فرنسا هو تين جوديل (Etienne Jodelle ١٥٣٢ - ١٥٧٣) . وتعتبر مسرحيته « كليوباترا الأسيرة » Cleopatre captive أول
تراجيédie فرنسية من النمط الكلاسيكي الجديد وإن قبل أحيانا أن الكتبان جان انطوان دي بيف (١٥٣٢ - ١٥٨٩) كان قد وضع خطة لمسرحية
تراجيédie عن مناعب كليوباترا عام ١٥٤٩ فتبنى جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته في بضع أسابيع . وكان دي بيف قد ترجم أيضا مسرحية
« هيكوبا » (Hecabe — Hekabe) ليوريبيديس عام ١٥٤٤ . كما أن مسرحية جوديل « كليوباترا الأسيرة » متأثرة في بنيتها الدرامية
بمسرحية موريه (Muret) بعنوان « قيصر » .

ولقد عرضت « كليوباترا الأسيرة » مرتين خلال شتاء ١٥٥٢ - ١٥٥٣ . وكانت المرة الأولى في قصر دي ريمز (Hotel de Reims) الذي
كان في حوزة كاردينال دي لورين (Cardinal de Lorraine) وشاهد العرض الملك هنري الثاني الذي من أجله نظم جوديل البرولوج
الفخم الذي قدم به التراجيédie . ويبدو أن الملك قد سر هذا التناء المستطاب وبالعامل المسرحي المعروض ككل والدليل على ذلك أنه قد وهب
الشاعر المؤلف الشاب مكافأة قيمة . أما العرض الثاني للمسرحية وهو الأكثر شهرة لأن الوثائق التي تسجله تاريخيا قد وصلتنا . وكان في فناء
كوليج دي بونكور (Collège de Boncourt) حوالي يوم ٢ فبراير عام ١٥٥٣ . وعاون المؤلف الشاب في هذا العرض ليفي من الأساتذة
والطلبة ، ومن بينهم تورنيب (Turnebe) باسكييه (Pasquier) وفوكلان (Vouquelin) ودورا (Dorat) . وقام جوديل نفسه
بدور كليوباترا وقام بالادوار الأخرى دي لايروس (de la peruse) وريمي بيللو (Remi Belleau) . وكان العرض فائق النجاح إلى
الحدا الذي اكتسب بعده جوديل لقب « أمير التراجييديا » . واحتضت جماعة البلياد (pleiade) التي ينتمي إليها المؤلف - بنجاح أحد أعضائها
فأقامت له حفلا ضخما فخيا قدم له في نهايته جديداً متوجاً بغصن اللبلاب أحياء لروح المباريات المسرحية الأفريقية القديمة والتي كانت تقام تحت
رعاية وحماية ديونيسيوس إله الخمر والحفلة والخصوبة . ويقال إن مثل هذا الحفل كان كفيلا بإثارة غضب الكنيسة التي بالفعل عشتت أن يؤدى
ذلك إلى أحياء طقوس العبادات الوثنية . ولقد طبعت مسرحية جوديل عام ١٥٧٤ ضمن « أعمال و مجموعة أشعار » (Oeuvre et mes-
lages poetique) وطبعت مرة أخرى عام ١٥٨٣ وعام ١٥٩٧ وظلت محظطة بأعجاب الناس حتى القرن السابع عشر .

وكواد من أتباع جماعة البلياد جاءت مسرحية جوديل تطبيقاً عملياً لنظريتهم الدرامية فإثباتات لمشاهد التصرف والافتقالات والجمل
الطويلة والتراكيب اللغوية المتراكمة والكلمات المكررة والمباريات التي تعاني من الحرص على الجناس (Alliteration) والإشارات
الأسطورية المصطنعة أو الفحمة على السياق والاستطرادات إلى الشخصيات والموضوعات الكلاسيكية وإلى جانب ذلك احتوت هذه المسرحية
أيضا على قدر لا بأس به من العبارات القصيرة المحكمة التي تذهب مذهب الأمثال (Sententiae) .

والمسرحية بالطبع تعتمد على رواية بلوتارخوس وغيرها من الروايات القديمة والمعالجات الحديثة التي تمت في إيطاليا . وتقع أحداث
المسرحية في خمسة فصول و ١٦٠٦ بيوت ومنها ٦٠٨ بيتاً تروّجها الجوقة وحدها . ويحافظ المؤلف على الوحدات الثلاث أن تحصر المسرحية نفسها
في وقائع اليوم الأخير من حياة كليوباترا بعد أن وقعت في الأسر . وفي المشهد الأول من الفصل الأول يتناجي شيخ انطونيوس نفسه ويعلن أنه قد
أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها هربا من المصير المؤلم الذي ينتظرها وهو العرض كسبية في موكب نصر قيصر . وفي المشهد الثاني تملن كليوباترا أن

"Cleopatre Captive", A critical edition by L.B. Ellis, University of Pennsylvania, Philadelphia 1946. (٧)

انطونيوس قد جاءها في الخضم ليدعوها الى اللحاق به وهي تؤنب نفسها على موت حبيبها وتؤكد أنها قد عقدت العزم على الانتحار . وفي نهاية الفصل الأول تستخلص الجلوقة الدروس الاخلاقية المستفادة من تلك الأحداث التي وقعت . ويقوم الحدث الرئيسي عل. حرص اوكتافيانوس الشديد على الاحتفاظ بكليونترا حية لتزين مركب انتصاره في روما وريختها هي في ان تلحق بحبيبتها ويزوجها في العالم الآخر . وفي الفصل الثاني يجري قيصر حوارا في مجلس حريمه ويكشف النقاب عن حلمه بأن تكون كليونترا الاسيرة الدرة النادرة الثمينة في مركب النصر . وفي الفصل الثالث يلتقي اوكتافيانوس بكليونترا وجها لوجه فطلب الحصول على حريتها في مقابل تسليم خزانها وكوزها ولكن حارس خزانها سيلوكوس يغلظا ويكشف النقاب عن انها قد اخفت جزءاً من كنوزها وبعبرهاها ، وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس واحتفظ بها شكسبير (ولا نجد لها أثرا عند احمد شوقي في « مصرع كليونترا ») . وتحمل استعدادات كليونترا للانتحار أحداث الفصل الرابع كله بعد انمام مراسم الدفن والتكريم لانطونيوس ويأتي الفصل الخامس باعلان موتها اذ يجترأ بروكليوس كيف انها ووصيفاتها قتلن أنفسهن أما الموت نفسه فقد وقع فيما بين الفصلين ، على اية حال تنهى الجلوقة المسرحية بالتحجب والبقاء .

ومن الملاحظ ان اهتمام جوديل بالتعليق الاخلاقي على الأحداث يفوق عنايته برسم الشخصيات ولا يثير اوكتافيانوس عند جوديل اي شعور بالتعاطف معه لأنه يارد الحس ميت الشعور . أما انطونيوس فهو شخصية الحب وان كان شبه يظهر نوايا الانتقام حتى من حبيبة كليونترا ان تأخرت في اللحاق به . ولا تزال كليونترا تحبه وان كان السبب الحقيقي في اصرارها على الانتحار هو خوفها من الاستبعاد والملة طول العمر . فالمأساة اذن مأساة كرامة لا مأساة حب ، ولقد جاء موت كليونترا بمثابة انتصار لارادتها . وهناك اشارات عديدة لتثير الحظ وعدم ثباته وانه لا يمكن لأي انسان أن يكون سعيدا من المهد الى اللحد . ويقع النصب الأكبر من المعاناة في المأساة - وبالتالي البطولة التراجيدية - على كليونترا لا انطونيوس .

وكتب روبرت جارجنيه (Robert Garnier ١٥٣٢ - ١٥٩٠) مسرحية و مارك انطوان (Marc Antoine) عام ١٥٧٨ . وهي مسرحية تجمع الكثير من الموهبات فهي تقدم زاوية من الأفكار القديمة عن القدر والافكار المسيحية عن عقوبة اللذين وكذا تصورات العصور الوسطى عن قوة الله وسيطرته على مصير البشرية . وتظهر بالمسرحية كذلك أفكار عصر النهضة عن قدرة الانسان على تشكيل حظه وقدره الخاص . والتعصر الأخير إلى اية حال هو السيطر على بقية العناصر وهو الذي يجعل المسرحية مأساة انحراف عاطفي . وهذه المسرحية اعمية خاصة لأنها هي التي تستغل العبارة الدرامية لكليونترا من الفارة الأوروبية إلى الجزيرة البريطانية . لأن ترجمة ماري سيلي الملقبة بالكوتيسية بيمبروك هذه المسرحية عام ١٩٥٠ هي التي ادخلت هذه العبادة الى انجلترا وافتتحت في الوقت نفسه المدرسة السينمائية في الكتابة الدرامية^(٨) . فظهر كتاب كثيرون يكتبون مسرحياتهم على نمط مسرحيات سينكا كما اعيد طبع مسرحية جارجنيه - بيمبروك أكثر من مرة ابتداء من عام ١٥٩٥ .

وتبدأ أحداث مسرحية جارجنيه - بيمبروك مثلاً تبدأ مسرحية إل فيستيو حين لا يزال انطونيوس حيا فهو يناجي نفسه ويؤمن كليونترا التي أغرتة و باغراءها العذبة ، التي حولت من « عالم السهام والحرب الى عالم الخفلات والراقصة والولائم » ولكنها في النهاية خائنة في أكتيوم . ويبدأ بقترب جارجنيه - بيمبروك من رؤية شكسبير للعبة ولكن التشابه يزداد في الفصل الثاني عندما يبكي الفيلسوف فيلوستراتوس (ويقابل فيلو عند شكسبير) لتدهور حال الامبراطور العظيم الذي كان العالم يحشاه . لقد دمر الحب قيصر كما دمر طروادة من قبل وعندما تدخل كليونترا تراجع وصيفاتها ايراس (Eras) وشارميون (Charmion) وتعلن انها تحب انطونيوس و أكثر من حبا للصوران ولاعفاغا وللحربة والنور . و يعترف بأن جاءها الساحر هو الذي حطم انطونيوس وتحمل نفسها المستولية كاملة على اساس انها و السبب الوحيد ل سقوط القائد الروماني تحماها على خذلان انطونيوس و هجره حتى لا يجلب سقوطه سقوطها ، وتقول كليونترا انها تعضل الموت و كزوجة ذات قلب طيب و على أن تحيا من أجل اولادها أو من أجل مجرد الحياة .

وفي الفصل الثالث يظهر انطونيوس يالسا غيورا ولكنه يظل مرتبطا بكليونترا . لوسيليوس Lullius (صديق بروتوس وحليفه سابقا ورجل انطونيوس حاليا) على ذلك بقره أن الحظ وكل شيء في الدنيا يتغير فيما عدا الغضب (ب ٩٨٨ - ٩٩٩) . ويحاول لوكيليوس أن يثني

(٨) في بحث طويل بعنوان و المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير ، تحت التتر في مجلة و عالم الفكر و تارونا بصمت سينكا على المسرح الاولياني بهلة عامة و مسرح عصر النهضة بهلة عامة .

انطونيوس عن الانتحار فيهاجم الأخير الأساليب الماكيا فيلبه التي يتبناها اوكتافيانوس وهو يعتبر نفسه المشلول عن هزيمة اكيوم معنيا كليونترا من عبء هذه المشولية (ب ١١٥٠ - ١١٥٢) .

وفي الفصل الرابع يتعرض اوكتافيانوس في زهو وخيلاء قواته العسكرية الضخمة ويشفق على معاناة غريبه انطونيوس وجنونه أو بالأحرى خيله الغرامي . ولكن اوكتافيانوس يعلن اصراره على التخلص من انطونيوس وهنا يصل ديركتوس (Directus) ويمنى موت انطونيوس فيريته اوكتافيانوس ويقول ان كيرياته هي التي اهلكته وكذا حبه و غير العفيف للمصرية) (ب ١١٩٤ And unchast love of this Aegiptian .

وفي الفصل الخامس والأخير تودع كليونترا أطفالها وبكي حزنا عند قبر انطونيوس وتموت من شدة الأسى والحزن عليه .

ومن المدهش أن مسرحية جارينيه - بيمبروك أقرب إلى مسرحية شكسبير من رواية بلوتارسوس مصدرها الرئيسي . ولكنها تختلف عن مسرحية شكسبير أساسا في حلها لكل ما من شأنه أن يخط من شأن كليونترا . فالمسرحية تقتصر على تقديم صورة كليونترا كما ستظهر فيها بعد في مسرحية « انطوني وكليونترا » بالفصل الخامس . جل أن تغفل الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شكسبير . وبعبارة أخرى فإن مسرحية جارينيه - بيمبروك تمجد كليونترا تمجيد شكسبير لها قرب نهاية مسرحيته . فحب كليونترا لانطونيوس مسرحية جارينيه - بيمبروك حب صادق عميق من البداية أما شكوكه في أن تكون قد خانتها فهي بلا أساس ، فالملكة المصرية تغزو في هذه المسرحية بشيء من التعاطف إلى درجة أن انطونيوس واكتافيانوس فقط هما اللذان يلومانيها . وإذا كانت هي تنهم نفسها بخيانة انطونيوس في معركة اكيوم فهي لم تنه كرجل وزوج لأمها تتحدث عن « زواجها المقدس » (ب ١٩٤٨) . وفي موضع ثناء وتقدير ديويدي الذي يعتبرها مخلوقة ربانية في فضائلها . ان كليونترا جارينيه - بيمبروك بذلك تلحق بكليونترا تشوسر إحدى شهيدات وقديسات الحب وتسبق كليونترا درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) لأن جارينيه - بيمبروك اضاف الى صورة كليونترا العاشقة المخلصة صورتها كأم حنون وذلك في منظر وداعها لأطفالها (ب ١٨٣٤ وما يليه) بل أنها زوجة وأم أكثر منها عشيقة . أنها مخلوقة خلصة لا تستحق كلمة غضب واحدة من انطونيوس الذي يظن خطأ أنها خانتة . فحق أهم فضحايا كليونترا وهم جوقة المصريين الذين دائما يتنبون حظهم لا يتقدموا . ومن الملاحظ أن انطونيوس وكليونترا لا يلتقيان على خشبة المسرح عند طع جارينيه - بيمبروك . ولعل أهم ما يختلف به هذه المسرحية عن مسرحية شكسبير هو أن الأخيرة اضافت عنصر الموازنة بين ما خسر انطونيوس في الحرب وما كسبه في الحب فمثل هذه الموازنة لم تشغل بال جارينيه - بيمبروك .

وتخلو مسرحية صمويل دانيال (Samuel Daniel ١٥٦٢ - ١٦١٩) في هذا الموقف الاشكالي أي الاختيار بين الحب والواجب ولكنها تفتقر عن مسرحية جارينيه - بيمبروك في أن كليونترا تبدو فيها شخصية درامية أكثر تعقيدا وبراءة كما أن حبها لانطونيوس يكتب قوة أكبر وعمقا أكثر بعد موته حتى أنها تدنن نفسها . وكذلك تفعل جوقة المصريين التي تدننها على حياتها السالفة وشروطها التي أدت إلى هلاك الجميع ومع ذلك فإن هذه المسرحية لا تقارن مسرحية شكسبير و انطوني وكليونترا « كمسرحية اشكالية »^(٩) إلا أن شكسبير يدين لصمويل دانيال أكثر من غيره - وهذا ما نستعود اليه بعد قليل - وعندما الآن أن نشير إلى أن مسرحية صمويل دانيال تتشابه كثيرا مع مسرحية جويدل « كليونترا الأسيرة » فهي مثلها تبدأ بعد موت انطونيوس وفيها يحاول فيسر أيضا اقناع كليونترا بمغادرة قبرها حتى يتسنى له أن يسوقها في موكب نصره وتظهر كليونترا بالاستسلام هذه الرغبة وتستأذن في الخروج لتقديم القرائين إلى شيخ انطونيوس . وبعد اداء هذه الطقوس اقامت وليمة فخمة وأمرت بأحضار سلة التين التي حوت الأفعى الممذومة لانتحار الملكة وفي نفس الوقت كان ابنها فيصرون قد قتل في رودس . والتشابه الكبير بين صمويل دانيال وجويدل بالإضافة إلى ترجمة مسرحية روبر جارينيه على يد كوتنيس بيمبروك يؤكد ما لا يدع مجالاً للشك أن مسرحية شكسبير و انطوني وكليونترا « تحمل تأثيرات الدراما الفرنسية الكلاسيكية التي وصلتها بصورة غير مباشرة .

نشرت مسرحية صمويل دانيال « كليونترا » لأول مرة عام ١٥٩٤ في مؤلف بعنوان « ديليا وروزا موند المزيعة (Delia and Rosamond augmented) ثم راجع المؤلف مسرحيته وعدلها بعض الشيء ثم نشرها في مجموعة مقالاته بعنوان « المقالات الشعرية لصمويل دانيال المصححة والمزينة مجددا . ١٥٩٩ » .

(The Poetical Essays of Samne! Danyel Newly corrected and angmented 1599).

(٩) Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare A Study of "Julius Caesar", "Measure for Measure", & "Antony and Cleopatra" (London — Routledge & Kegan paul 1963) pp. 150 ff.

ومرة أخرى روجعت و عدلت المسرحية نفسها بدرجة ملحوظة في طبعة تحمل العنوان التالي « بعض الأعمال العصرية التي نشرت بواسطة صمويل دانيال حتى الآن . . . صححت وزيدت بمعرفة مرة أخرى » . . .

(Certain Small Workes Heretofore Dirulged by Samuel Daniel... and Now againe by him corrected and angmented)

ويعتقد معظم النقاد ان صمويل دانيال قد راجع وصحح مسرحيته أكثر من مرة لأنه شاهد مؤرخا عرضا مسرحيا أما لمسرحية كوتيسه بيمبروك المترجمة عن جازينيه والتي أهلى اليها مسرحيته وأما مسرحية « انطوني وكليوباترا » لشكسبير نفسه ومعنى ذلك ان صمويل دانيال ظل يدخل التعديلات على مسرحيته حتى بعد عرض مسرحية لشكسبير المذكورة عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ .

ويبدأ صمويل دانيال مسرحيته - المنطومة شعرا مرسلًا - بعد دفن انطونيوس بينيا كليوباترا تتبع في القبر الذي أعدها لنفسها تسامم قيصر من أجل انتفاضة الحياة لبأناتها وتستهل كليوباترا الفصل الأول بحديث تنائي فيه نفسها مستخلصة الحكمة من غشائها دون أن تلقي اللوم على انطونيوس وترفض فكرة أن تعيش اسيرة سجينه مقيدة بالسلاسل لكي تلقي عليها اوكتافيا زوجة انطونيوس الرومانية نظرات الزهو والازدراء وتتحدث جوقة المصريين عن اولئك الذين بأعطاهم يفلقون العالم .

وفي الفصل التالي يبدى قيصر ملاحقة لبروكوليوس بأنه على الرغم من قدرته على نهر الاراضي وضدها الى تملكته فاته حاجز عن فتح القلوب . ويروي بروكوليوس كيف انه وفقا لأوامر صدرت من قيصر حاول أن يخرج كليوباترا حية من قبرها وكيف ان الملكة المصرية بعد أن حيل بينها وبين الانتحار أصدرت شكوى مرة ضد قيصر ونصرت باستماتته من أجل أبنائها ولا سيما قيصرين (Cesario) . وظن بروكوليوس انها ستكون حريصة على الحياة ولكن قيصر يشك في ذلك كثيرا ، ولذلك أمر بتشديد الحراسة عليها . وتغني الجوقة المصرية وتسخر من اولئك الذين - مثل أنطونيوس وكليوباترا - لا يرون في الدنيا سوى الطموح والشهرة .

وفي الفصل الثالث يقوم مشاهدان على حقيقة وودت عند بلوتارخوس في سيرة أنطونيوس وهي ان قيصر بعد الغلاء القبيح على كليوباترا وفتح الاسكندرية كرم الفيلسوف أريوس (Arrius) وعفى عن الخطيب فيلوستراتوس رغم انه كان يكره تظاهر الأخير وأدعاه بأنه فيلسوف أكاديمي . وفي مسرحية دانيال يشكر فيلوستراتوس أريوس الذي أنقذ حياته ثم يطلب ويسهب الحديث عن فشل البلاغة في وقت الشدة وساعات الخطر وهو ككل الرجال يبحث - بطريقة غزوية على اية حال - عن طريق للنجاة بأي ثمن ويأمره أريوس ألا يجزن ويعلم ان هذا العصر قد بلغ من السوء ما جعل الناس يزهون الحياة وإن الانحلال الاخلاقي هو الذي أدى الى سقوط مصر . ثم يشرح النظرية الدائرية للتاريخ فيقول وكأنه يتحدث عن « عجلة الحظ » الاغريقية :

« هكذا يفعل مجرى الأمور فهو دائم التغير

يجري كمعجلة أبدية دائمة الدوران

ونفس اليوم الذي يجلب لنا المجد

يأتي البتة ايضا بلسرة الرجوع الى الخلف » (ب ٥٥٥ - ٥٥٨)

وعنى أريوس ان يقتل قيصر ابنا كليوباترا قائلا بأن الماهل الروماني قد يقدم على ذلك لأن كثرة القايصره أمر لا يحمده عقابه » (ب ٥٧٦ Pluraity of coesars are not good) .

وفي المشهد الثاني تدافع كليوباترا عن سلوكها في الحرب وإلغاء اللوم على رغبة أنطونيوس العارمة وطعامته له في الحب . ويرفض قيصر هذا التبرير لأنها كانت دوما تكرر روما . ولكنها تطعيه وثيقة مكتوبة تشهد بحب يوليوس قيصر لها ثم تسلمه قائلة بكونها فاقطاعها سيليوكوس ويعلم ان القائمة منقوصة فتهاجم ولكنها تعترف بأنها بالفعل احتفظت ببعض المجوهرات من أجل ليديا واوكتافيا لكي تتمكن من كسب وددها فيتوسطا من أجلها لدى قيصر . وبعدها الأخير بحسن المعاملة ويقول دولايل أنه اذا كان يمكن أن تكون كليوباترا جميلة الى هذا الحد ومقنعة الى هذه الدرجة وهي في مثل هذه الحالة من الايامه والبؤس واليأس وكبر السن والحزن فكيف اذن وهي في ريعان الشباب وقعة السؤدد ؟ ويعلق قيصر على ذلك بأنه ينبغي ألا يؤخذ دولايل بحيل كليوباترا ويقول « ان الزمن قد غير كل شيء فلا هي الآن كما كانت من قبل ولا نحن كما نتخيلنا هي » . وقال انه يرغب فقط في أن يأخذها الى روما ليقردها في مركب انتصاره وأنه بالفعل على وشك أن يفقد ذلك بمجرد أن يقوم

بجولة له في سوريا . وتتغنى الجوقة المصرية بربة الانتقام نيميسيس (Nemesis) وتتساءل « لماذا يدفع عامة الناس البؤساء والارباب ثمن الاعتداء التي يقع فيها كبار القوم والامراء ؟ » .

ويبدأ الفصل الرابع بحوار بين سيلوكوس ورودون فيقدم الأول على انه كشف أسرار كليوباترا ولا سيما انه لم يلق جزء هذه الخيانة خيرا عند قيصر . ويعترف وودون بأن جرمته كانت أشنع وأن خيائته كانت أقطع . لقد عهد اليه بأن يقره قيصر على انه قد فعل ما أملي عليه أن يأتي يوما في المستقبل يؤسس فيه سبط بوليوس قيصر مملكة بعيد بها أجداد امبراطورية أبيه وأمه فيحكم العالم . ويركز وودون في حديثه على حزن كليوباترا عند رحيله بقيصر ثم يقول انه خان الامانة وأحضر قيصر الى رودوس ثم يورد أحلام الصبي الذي كان يأمل أيضا في ان يصبح كلى ابائه انطونيوس باطرا . وهكذا فإن وودون مثله مثل سيلوكوس يعتبر نفسه مجرما اثيا وملعوناً جلب على نفسه العار واستحق أن يعاقب أشد العقاب . ثم تدخل كليوباترا بعد انسحابها الحزين وفي يدها خطاب من دولابيل يكشف فيه السر الخطير وهوان قيصر ينوي أن يزين بها موكب نصره في روما . فتذهب الى قبر انطونيوس لتظهر له آخر آيات التكريم وتقرر الانتحار دون أي تردد لتلتحق به . وتعتبر جوقة المصريين ان تدهور مصر امر طبيعي راجع الى التغير الضروي الذي لا مفر منه في سير الأمور البشرية فيوم لك ويوم عليك وسيأتي اليوم الذي تعاني فيه روما نفس المصير فتشرب من ذات الكأس .

وفي الفصل الخامس يسمع دولابيل من تيتيوس (Titius) ان كليوباترا أرسلت رسالة الى قيصر واطا بعد أن ارتدت احلى معاندها من مجلس والنهت اشئى ماكل كما لم تفعل من قبل طردت الجميع من فوق قبرها فيها عدا الوصفين ورجلا رفيقا لغيرا وذهب دولابيل ليطلب من قيصر باسمها عدم اهانة الملكة المصرية . وفي المشهد الثاني يأتي الرجل الريفي كرسول (Nuntius) يقص على الجوقة كيف ماتت كليوباترا لقد أرسلته الملكة لكي يحضر شعابين (asps) وبعد شيء من التردد تستحث نفسها وتقتو بمسمة فيها نفع النعاس الخفيف . ثم يشير المؤلف الى العمل الأخير الذي قامت به شاريمان وهو تعديل وضع التاج على رأس الملكة وتقويه . ليعرف العالم أنها ماتت ملكة . وهكذا قالت ثم ماتت . واندفع حراس قيصر الى داخل القبر بعد فوات الأوان . وتتغنى جوقة المصريين كيف أقفرت مصر وعادت صحراء جرداء قاحلة بسبب الاسراف في الرفاهية وتزايد العظمة والابهة المدمرة .

وتختلف مسرحية دانيال عن مسرحية جاريين - بيمبروك في أن أفق حيكته الدرامية أعمق كما انها تتبع رواية بلوتارخوس في التفاصيل الدقيقة ولا تحفل كثيرا بأسباب سقوط انطونيوس وتصور مأساة كليوباترا على انها مأساة كبرياء حزينة . وتتفق مسرحية دانيال مع مسرحية جاريين - بيمبروك في تصوير كليوباترا كأم أكثر من كونها عشيقة . كل ما هنالك أن دانيال استبدل كليوباترا (سيليني) الصغيرة عند جاريين - بيمبروك بغيرهرون . واستغل قصة الأخير لتقديم موضوع الحياة في مشهد بين سيلوكوس ورودون وهو مشهد قصد به زيادة التعاطف مع كليوباترا الملكة المصرية . ومع أن مسرحية دانيال أكثر تنوعا من مسرحية جاريين - بيمبروك الا انها تظل غير صالحة للعرض المسرحي لان مؤلفها كان شاعرا ذهنيا أكثر من كونه مؤلفا دراميا . ووظيفة الفيلسوف فيلوستراتوس في مسرحية دانيال هي أن يستخلص الحكمة الاخلاقية العامة ويستنبط الدروس عن الخوف الأدي من الموت ودورات التاريخ وتغير الأزمنة باستمرار وازدهار ثم اضمحلال الأمم ، ثم تأتي أهالي الجوقة المصرية الرابطة والخامسة فتلقي الفكر الأخيرة على مصر وروما . وهذا امر لا تجده عند شكسبير .

ومع ذلك فلا يرقى الشك كثيرا الى حقيقة أن شكسبير كان يتذكر مسرحية دانيال أو انه أعاد قراءتها مؤخرًا في طبعة ١٥٩٩ وهو يصوغ مسرحية « انطونيوس وكليوباترا » . فشكسبير مثل دانيال يعقد مقارنة موحية بين صرامة روما ورفاهية مصر . ولكن بينما يوحى البنا دانيال بأن انطونيوس كان يجهل النساء قبل أن يرى كليوباترا حتى أن الأخيرة تقول له لقد جئت مباشرة من صرامة مدبنتك (روما) فأنت لا تعرف شيئا عن الفخامة المفرطة للملوك انك خير بأمور الحرب جاهل بجعل النساء ولفن الحب . وإذا كانت كليوباترا شكسبير في منتصف العمر أو أكثر قليلا Wrinkled deep in time فإن كليوباترا دانيال كانت أيضا شابة الجمال beauties waine ظهرت عليها التجاعيد مؤخرًا وهي دليل الذبول و new appearing wrinkles of de declining وإذا كانت الكليوباترات السينيكاوية - أي كليوباترا عند مؤلفي الدراما من أتباع سينيكا - لقد انتفوخا في معالجتهم على أمور كثيرة فإن أهمها هو أنهم وازنوا بين حكمهم الأخلاقي على العاشقين وبين توفير نوع من التعاطف على مصيرها المأساوي . ويعتبر دانيال فردوسا طليلاً للأجواء عندما جعل كليوباترا تأمل في أن تنال النساء بعد الموت رغم أن حياتها كانت سيئة . لقد اعترف هؤلاء المؤلفون أن بازواج الطبيعة البشرية ولذلك استطاعوا أن يظلموا الاشفاق على العاشقين دون الحاجة الى الدفاع عن أخطائهم أو الدعوة الى غفرانها . ويتفق هؤلاء المؤلفون أيضا في أنهم جعلوا سلوك كليوباترا بعد موت انطونيوس نبيلًا فأظهرت مزيدا من الحب له ولأبنائه

وإذا كان جميع المؤلفين يتفقون أيضا في إبراز كراهية كليوباترا لفكرة أن تؤسر فإن شكسبير ودانيال يتفردان بأضافة فكرة خوفها من أن ترمقها أركنانيا في موكب النصر الروماني بالأزدهاء والاحتفاء (راجع : شكسبير و أنطوني وكليوباترا ، في ٢٥ ب ٢٠٢ - ٥٥ ودانيال و كليوباترا ، ب ٦٣ - ٧٠) .

ويروكوليوس هو الذي ينصح كليوباترا - عند شكسبير ودانيال - بالتوصل لدى قيصر من أجل العفو والرحمة . وكلا المؤلفين يجعلان البطلة ترسل إلى قيصر مظهره الرغبة في الموت وكلاهما أيضا يتبع بلوتارشخوس في حادثة سيلويكوس والحزاة بل أن كلمات شكسبير في هذا الموضع (ف ٢٥٥ ب ١٦٤ - ١٦٩) تتلاقى في نقاط كثيرة مع كلمات دانيال . وكما أن دولابيللا عند بلوتارشخوس لا يحمل إلا التوباء العلية تجاه كليوباترا فإنه عند دانيال يجيها ويكشف لها عن ما يبيت به قيصر بالنسبة لها في خطاب غرامي . ولكن شكسبير يبدو أكثر درامية وبراعة في هذه النقطة لأنه يظهر دولابيللا على المسرح متضا بحب كليوباترا ومعجبا بها غاية الإعجاب (ف ٢٥ ب ٦٧ - ١٠١) .

وتواجه كليوباترا شكسبير الموت عاشقة متلهفة على اللقاء المرتقب فترد في له أحل الثياب كما فعلت عندما ذهبت لتلتقي بأنطونيوس أول مرة في طرسوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول : « ها أنا مرة أخرى ذاهبة إلى ضفاف كيدنوس لألقي مارك أنطوني (ف ٢٢٨ ب ٢٢٩) وهذه الكلمات تذكرنا بكلمات دانيال (ب ١٤٦٠ - ١٤٦١) . ومن الملاحظ أن إسم وصيفتي كليوباترا عند دانيال يردان كما يلي : شاربون (Clarmeon) وإلماس (Ehms) وهما عند شكسبير شارميان (Charmian) وإيراش (Irass) وربما عرف شكسبير قصيدة دانيال و رسالة من أوكتافيا إلى ماركوس أنطونيوس (A letter from Octavia to Marcus Antonius) المنشورة في « المقالات الشعرية عام ١٥٩٩ والتي سلفت الإشارة إليها . ولقد قدم دانيال هذه الرسالة بقوله « لأن أنطونيوس الذي كان لا يزال تحت مظلة قيود مصر (the letters of Egypt) الموضوعة على يديه بقوة لا تقاوم أنها قوة الجمال الذي لا يمكن مقارنته بأي جمال آخر . . . ولقد تحول قلبه ناحية الشرق (his heart turned Eastward) وهذه كلمات نجد لها صدى في مسرحية شكسبير و أنطوني وكليوباترا » (ف ٢١٠ ب ٢٠١) (these stoong Eyg- tian freers) في ٣٠ ب ٣٠٠ ، وفي قصيدة دانيال تشكر أوكتافيا من أن رسائلها قد تصل أنطونيوس وهو في أحضان « الملكة الزانية » ومن المحتمل أن تكون المقطوعة رقم ٢ والتي ورد فيها هذا المعنى هي التي أوتعت لشكسبير بمشاهدة الاستسلام في الذي نشره في كليوباترا من رسائل فولفيا (بدلا من أوكتافيا) إلى أنطونيوس .

وقبل أن ينظم شكسبير مسرحيته كتب صمويل براندون (Samnel Brandon) أيضا مأساة بعنوان « أوكتافيا الفاضلة - (Vir-tuous Octavia) عام ١٥٩٨ وفيها يقلد المؤلف كل من دانيال والكوتنيسة بيمبروك فهي تراجيدية تنظم على فكرة أن العقل والمنطق منوط بهما فخر العواطف الجائعة . ومن المرجح أن هذه المأساة الكتيبة لم تترك أثرا كبيرا على شكسبير اللهم إلا إذا كان التأثير كليا ، فأوكتافيا الفاضلة عند شكسبير كتر من مقابل ثرثرة أوكتافيا براندون الفاضلة أيضا .



ثانيا : البنية الدرامية

من أهم الانتقادات الموجهة للبنية الدرامية في مسرحية « أنطوني وكليوباترا » كثرة تغير المكان بصورة لم يسبق لها مثيل في المسرح الكلاسيكي القديم أو مسرح عصر النهضة . فمثلا يوجد ما يقل عن ثلاثة عشر تغيرا في المشاهد بالفصل الرابع وحده . ولكننا لكي نتدارس هذه المسألة ونربطها بتسلسل الأحداث الدرامية لا بد وأن نستعرض هذه الأحداث من بداية المسرحية .

يبدأ الحدث الدرامي للمسرحية ككل في قصر كليوباترا بالأسكندرية . إذ يستهل كل من فيلو وجيتريريوس الفصل الأول بحوار عن العاشقين أنطونيوس وكليوباترا ثم لا يلبث أن يدخل هذان العاشقان بعد هنيهة ليبدأ أطراف الحديث عن حبهما المتين . وعندئذ يصل رسول من روما فما أن تبدو بادرة بأن أنطونيوس قد يشغل عن عشيقته الملكة بمسألة رومانية حتى توبخه الأخيرة بدهاء شديد مشيرة إلى أن الرسول ربما جاء إليه بالأوامر الصادرة من زوجته الرومانية فولفيا أو ربما هي امبراطورة جاءت من الفقه و قيصر . وبهذه الطريقة الباردة دفعت كليوباترا أنطونيوس إلى تحية أتباع روما وحاملها جانباً دون أن يسمح أو يعرف شيئا عن محنتي تلك الأتباع . أنه لا يريد أن يغضب كليوباترا ولا أن يقطع لحظات التمتع بالسعادة الغامرة إلى جوار الملكة الساحرة . ويخرج كل من أنطونيوس وكليوباترا ليמוד ديجيتريوس وفيلو ليواسلان حديثهما الذي

انقطع ويتمرضان بالاتقاد لخل قاتلها . وهكذا ينتهي المشهد الأول الذي أدى وظيفته الدراسية على خير وجه ، وهي إعطاء صورة ما عن الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية . ولقد استطاع هذا المشهد الاستهلالي أن يرسم لها صورة واضحة ويولجها بالوان مميزة وذلك في غضون مسطور قليلة إحتوت في الواقع المكونات الأساسية هاتين الشخصيتين وبالتالي لموضوع المسرحية ككل وهو علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا وفكرة الصراع بين روما والشعور بالواجب الوطني أو القومي من ناحية والاسكندرية أو مصر أو كليوباترا التي تعلق بها انطونيوس وصار لا يطيق فراقها من ناحية أخرى . ومن الملاحظ أن شكسبير حرص على أن يغم هذا المشهد شخصيتين قنصلان وجهة النظر الرومانية وهما فيلو ودنيترسوس اللذان يعتدان بالقيم الرومانية الصارمة ويتخذان الحياة السكندرية الخليعة في مقابل إزدراء كليوباترا لصرامة القيم الرومانية . وعندما تدهو عشيقها انطونيوس الى حياة الحب والتهور يطرد الأخير الرسول الروماني دون أن يسمع ما يميل من أبيه . ولكن هذا لا يعني أن انطونيوس قد قر قراره واستقر اختياره بل سيظل دوما ضحية التراجع بين روما والاسكندرية مما يشكل لب المسألة وجوه الصراع لاني شخصيته فقط بل في المسرحية ككل . فإذا كان هذا المشهد قد بدأ بوجهة النظر الرومانية فإنه قد انتهى بانتصار الانحياز نحو الحياة المصرية . وهذا ما سيحدث في المسرحية ككل بصيغة عامة . صغرة القول اننا نجد في المشهد الأول بالفعل الأول للمسرحية كل أنواع الصراع الدرامي الذي سنتوال أحداثه في بقية الفصول وهذه براعة في التأليف لا يقدر عليها سوى شكسبير .

ولكننا في المشهد الثاني نرى كليوباترا - التي تمجد قيم الحياة المصرية - مهمومة بسبب اشتغال انطونيوس بشئون رومانية . ولذلك فهي تتجنبه عندما يصل محل رسول روما الذي يحمل لأنطونيوس أن زوجته فولفيا وأخاه لوكيوس قد أعلنوا الحرب على قيصر . فيقرر انطونيوس هجران كليوباترا والاسكندرية ويؤكد قراره بعد أن وصل رسول آخر من روما ينمي نبأ وفاة فولفيا . ويكشف انطونيوس القناع عن هذا القرار لانتياريوس تابعه المخلص الذي يتنبأ بأن كليوباترا ستفعل المستحيل من أجل إلغاء هذا القرار والابقاء على انطونيوس في مصر . ولكن انطونيوس يصدر أوامره لانتياريوس باعداد العدة للرحيل فهناك علاوة على ما تقدم أمور أخرى مستعجلة تستلزم وجوده في روما وأهمها تصاعد قوة سكتستوس بومبي العسكرية والسياسية . والجدير بالذكر أن العراف في مطلع هذا المشهد كان قد تنبأ بحفظ وصيغات كليوباترا اللاتي يتبادلن الثكاث الساخرة واللكاهات الجنسية السافرة وهو جوهزي مرح يصور الحياة السكندرية التي سلبت لب انطونيوس وجذبت به برائث الحياة الرومانية الصارمة . وفي وسط هذا الجو الفكاهي تأتي إشارة عابرة عن موت كليوباترا في نهاية المسرحية وهي إشارة تأتي ضمن نبوءة للعراف يمكن أن تؤخذ ببساطة شديدة الآن ولكنها تكتسب عمقا جديداً ويمدأ آخر عندما تأتي نهاية كليوباترا . لقد قال العراف لشربمان أن حياتها أطول من حياة كليوباترا فردت شربمان بأنها تحب طول العمر أكثر مما تحب اللين . وحتى تصديق نبوءة العراف فهذا أمر مصطلح عليه في المسرح الأليزابيثي وموروث من المسرح الإغريقي الكلاسيكي . على أية حال فبعد هذه اللحظات المرحية التي تحمل بذور الأسى والخزن يأتي انطونيوس بقراره عن الرحيل إلى روما ويتركنا المشهد الثاني في حالة ترقب لمعركة رد فعل كليوباترا .

وفي المشهد الثالث تستخدم كليوباترا كل مافي جعبتها من حيل لتمنع انطونيوس من الرحيل فهي تارة تتظاهر بعدم الاكتراث وتارة أخرى تتكلف السخرية والغضب أو تتصنع الاعياء والمرض . وعندما تبوء كل وسائلها بالغشلق تغفل الخزيمة وتغلب المفروتنسي لأنطونيوس التوفيق . وفي هذا المشهد تتمتع لدينا خطوط وملامح شخصية كل من كليوباترا وانطونيوس . فهي بسبب قدرتها الفارقة على المناورة تكسب إعجابنا وهو بفضل صلابته ومحموده أمام مجبتهما النسائية الجريئة يفوز بتعاطفنا لأنه يصارع حبه ها صراعاً شرساً . وتتجلى عظمة انطونيوس أيضاً من وجهة نظر أخرى أي في كونه الشخصية القوية التي يمكن أن تسيطر على قلب مثل هذه المرأة النادرة . وما يثير السخرية أن كليوباترا التي تتصنع كل كلماتها وتصرفاتها في هذا المشهد تصدر من جديبة تامة ومشاعر صادقة تمثل في رغبته الملحة بأن يبقى انطونيوس إلى جوارها .

ويتنقل بنا المشهد الرابع ولأول مرة في المسرحية إلى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط إلى روما فريضة الاسكندرية . وهناك يقرأ قيصر تقريراً عن حياة انطونيوس المماثلة في المدينة المصرية ويدين سلوكه بمرارة ثم تنوادر الأتياء عن تزايد قوة سكتستوس بومبي ولا سيما في البحر فيسب قيصر الحظ العاتق الذي انتحرف بانطونيوس البطل المغوار والمحارب المقدام إلى هافة الحمول والتنافس في فترة حرجية تستلزم وجهه وجهه . ويفر قيصر بالاشتراك مع ليبيدوس زميله في الائتلاف الثلاثي الاشتياك في حرب ضد سكتستوس بومبي دون انتظار انطونيوس زميلها في هذا الائتلاف . ووظيفة هذا المشهد هي تعميق الفجوة بين روما ومصر وأسلوب الحياة في كليها وذلك عشية وصول انطونيوس إلى روما قادماً من مصر . ومن هذا المشهد أيضاً تتبين مدى هيمنة قيصر على روما ومدى قدرته وقوته سياسياً في مقابل ضعف شريكه ليبيدوس وغياب الشريك الثاني أي انطونيوس . إلا أن هذه الهيمنة السياسية لقيصر تواجه قوة انطونيوس العسكرية الفادرة على التزاع الإعجاب والاحلال حتى من قبل منتقديه وخسروهم بروما ولي مقدتهم نفسه .

وفي المشهد الخامس والأخير من الفصل الأول نعدو إلى الاسكندرية التي تركها انطونيوس في طريقه إلى روما فتجد كليوباترا تغلب على جبر القلق من بعد هجران الحبيب وطول غيابه . انها ترسل الرسل في أثره كل يوم لكي يتقصروا أخباره ولأن بولس فلم يعد يشغلها عنه شيء أو شخص في الحياة . تصيها نشوة المشاق آنا فتستحيل انطونيوس مشغولا بها مفكرا فيها مشغولا إلى لغتها وأنا تناسها الشوك تشفق على نفسها وترثي لكبر سنبا الذي غط على جبينها خطوطا لا تحصى ولكنها لا تلبث أن تعود إلى النشوة والاستغراق في الخيالات فهي تجتر ذكريات ماضيها الغرامي العريق وإنجازاتها الفخمة في ميدان الحب حين استرلت على فؤاد قلب كل من بوليوس وقصر وجنايوس بن بومبي الأكبر . ثم يصل اليكساس رسول انطونيوس ليقدم إليها هدية الحبيب لؤلؤة ثمينة ووعدا أثنى بأعداء بعض عمالك الشرق لها . وهكذا ينتج هذا المشهد تحقيق عدة أهداف درامية أهمها توضيح أن انطونيوس الموجود الآن بجسمه في روما لا يزال قلبه متعلقا بالاسكندرية ومليكتها المصرية وهذا ما يجهد لومته النهائية إلى أحضان وادي النيل فيها بعد . كما أن وعده انطونيوس بأعداء بعض الممالك الشرقية إلى كليوباترا يشتر بتجذر الصراع ووقوع الصدام الذي لا مفر منه بين انطونيوس وقيصر وذلك رغم ما سيرم بينهما من اتفاقيات . ومع أننا بهذا المشهد أصبحنا لنشك في صدق مشاعر الحب الذي تحس به كليوباترا تجاه انطونيوس إلا أن هذا الحب لا يخلو من أنانية لأن صاحبه تزهر بقدرة على أسر قلوب الرجال ، كما يبدو واضحا أنها لا تلتفت على حال فهي متغلبة الأهواء والأحوال . انها توبخ شارمبان بعنف لمجرد أن الأخيرة ردمت وراها التناء على حبيبها الأسبق بوليوس قيصر . وهكذا ينتهي الفصل الأول ولم نر بعد انطونيوس بعد وصوله إلى روما . لقد حال هذا المشهد الأخير بين وبين الذهاب إلى هناك بهدف أن يزيد من شغفنا لمعرفة ماذا سيحدث في روما في الفصل التالي .

. ويقدم لنا المشهد الأول من الفصل الثاني سكستوس بومبي في حالة تنم عن الثقة التامة في قوته البحرية المتزايدة حيث يتوافد كثير من الرومان عليه بهدف الالتحاق بصنوف جنوده . وما يزيد من ثقة بومبي علمه بشدة الخلافات وعمق التقاضات بين أفراد الائتلاف الثلاثي . وتأتيه الأنباء عن الحشود الفخمة التي يعدها قيصر وليبيدوس لشن الحرب عليه وعن قرب وصول انطونيوس إلى روما . فلا يعيا بومبي بآتياء الحشود وإنما الذي يزعجه حقا هو التبا الأخير بوصول انطونيوس إلى روما . فهو يعرف أن الأخير يبارز الجميع في ميدان القتال . ولكن بومبي المنزعج يشعر مع ذلك بشيء من الزهو لمجرد أنه كان السبب في اضطراب انطونيوس إلى الرجل من مصر . وهذا المشهد يحاول المؤلف أن يصيب عدة أهداف بمجرد واحد فهو يرسم لنا شخصية بومبي ويبرز الخلافات الدفينة بين أعضائه الائتلاف الثلاثي ويكشف الغلاب عن وجود التفاف والخداع الذي يسود علاقاتهم ببعضهم البعض . ولذلك ندخل مع شكسبير إلى أعماق وخفايا السياسة الرومانية^(١١) ما يجهد الطريق أمامنا لتفهم السطحية التي لا جدوى من ورائها في الحوار الذي يجري في المشهد التالي وفيما يتبعه من اتفاقيات .

نعم نقتلنا المشهد الثاني إلى منزل لبيبيدوس بروما حيث يلتقي رجال الائتلاف الثلاثي لأول مرة في المسرحية ، وبدور حوار عتاب وتصعية بين انطونيوس وقيصر . ومن الملاحظ أن ردود انطونيوس على معاتبات قيصر تأتي غير مقنعة . فهو على سبيل المثال يقول بأن لا صلة له بالحرب التي أشعلتها زوجته فولفيا وأخوه لوكيوس ضد قيصر والمعروفة باسم الحرب البيرونية . ويدافع تصرفه إزاء رسول قيصر القادم إلى الاسكندرية قائلا بأنه لم يكن في كامل وعيه عندما أعرض عن سماع الآتياء التي يحملها . وعن عدم إرسال المعونات العسكرية الكافية التي كان قد وعد بها قيصر ، يقول انطونيوس أنه أهمل فقط ولم يرفض نهائيا إرسال هذه المعونات . ويتشكك كل من لبيبيدوس ومايكيناس من أجل عقد الصلح بينهما ويقترح أجريا أن يوقع هذا الصلح بزواج انطونيوس من أخت قيصر فيراق انطونيوس دون تردد . وعندما تترك رجال الائتلاف الثلاثي المسرح - أي بيت لبيبيدوس - ذاهبين لرؤيه أوكتافيا ولكي يرسما بعد ذلك خطة حرهم الرشوة الوقوع ضد بومبي لا يبقى على المسرح سوى مايكيناكس وأجريا وإينويديوس . والأخير - كما نعلم - هو رجل انطونيوس المخلص والمقرب الذي يعلم خبايا ما يدور في الاسكندرية وما ينتج من نفس انطونيوس . وعندما يهال عليه كل من مايكيناكس وأجريا بالأسئلة الفضولية حول كليوباترا والحياة المصرية يستغل أجريا ديوس ينجذب في نفس انطونيوس . في حديثه ويتطرق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا على ضفاف غير كينديوس^(١٢) ويؤكد لها أن انطونيوس لن شغفهم الزائد فيبالغ في حديثه ويتطرق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا على ضفاف غير كينديوس^(١٣) ويؤكد لها أن انطونيوس لن يجر قط كليوباترا من أجل أوكتافيا . ووظيفة هذا المشهد . التي مهد لها من المشهد السابق - هو تصوير مدى عمق الخلافات بين انطونيوس وقيصر وهي خلافات غير قابلة للتسوية حتى في اللحظات التي يبدل فيها كل منها أنفس ما يستطيع من جهد لتفادي أي اشتقاق في مواجهة العدو المشترك بومبي . ونخرج من هذا المشهد بعدة مؤشرات على أن اتفاقها الحالي لا يعني سوى ترقيع في ثوب مهمل أو ترسيم في سبيل آبل

(١١) من مدى استيعاب شكسبير للغة الرومانية بصفة عامة انظر :

Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire* (Cornell University Press, Ithaca and London 1976), **Passim**.

(١٢) د. بسمي . د. لويس عرض في ترجمته مسرحية شكسبير هاتوربي وكليوباترا ، هذا البحر خطا كما يلي : « هر صيدا » .

للسقوط لن يلبث طويلا حتى يتهاوى تماما في مواجهة أي رياح تأتي بها الأحداث . ويعلم إنياريوس ما ينسجم مع تلك المؤشرات ونعي أن جمال أوكتافيا وحكمتهما وتواضعهما لن تستطيع الصدود أمام سلاح الاغراء الذي اشتهرت كلويارتا به أسرت قلب ولب انطونيوس منذ اللقاء الأول وإلى الأبد ويومي هذا كله بفشل خطة الصلح بين الغريين والتي تقوم على فكرة الربط بينها بعصا الرحمة والمصاهرة .

ويبدأ المشهد الثالث بأن يقدم قيصر إلى أخته أوكتافيا « عريسها » الجديده انطونيوس . ومع أن الأخير يعترف أمام قيصر بانغماسه في الملذات وفي أحضان كلويارتا إلا أنه بعد عروسه وأخاها بالأصلاح والعدول . ثم تأتي نبوءات العراف المصري الذي يرافق انطونيوس في رحلته إلى روما لتعذره بأن حظ غريمه قيصر سوف يتغلب على حظه وينصحه بالابتعاد عن قيصر أن كان يريد لروحه الحارسة (Gemius) أن تستعيد نبلها ويرفعها فهي تأتي من الانزواء إلى الظل ومن الأتزاوج عندما تتكون بالقرب من الروح الحارسة لقيصر . ويقول العراف كذلك أن هذا هو سبب القتل الذي يلازم انطونيوس دوما في جميع السباقات الرياضية والترفيهية التي يجارمها مع قيصر . ويعد أن يخرج العراف يتابع انطونيوس نفسه ويراجع أحداث حياته التي تؤكد له صدق أقوال العراف كما أنه يعترف بأن هذه التريسي من الزواج أوكتافيا هو تحقيق السلام ويصرح بأنه ينوي العودة إلى كلويارتا ويصدر أوامره إلى قائده فينتيوس لكي يبدأ بالهجوم على البارثين . ولقد وظف شكسبير هذا المشهد أذن لتصوير تفرق نفسه انطونيوس وتراجعهم بين الحفاظ على مركزه وسمعته في روما من جهة وتعلقه بحب مصر وحياته السكندرية مع عشيقته الساحرة من جهة أخرى . فإذا كان قد وعد منذ لحظات بالأصلاح والعدول فقد كان صادقا حين وعد . ولكنه الآن يتراجع ويقرر العودة إلى كلويارتا لأنه لا يملك القدرة على الابتعاد عنها غائبا ، كما أنه بدأ يشك في أن الاقتراب من قيصر ليس في صالحه . نعم لقد حرص شكسبير على أن يورث التبرير الدرامي الكافي لقرار انطونيوس المفاجيء والمناقض لما سبق أن وعد به ولكي لا يفقد بطله شيئا من إعجاب الجمهور جعله لا يطيق البقاء بالقرب من قيصر بعد أن سمع نبوءات العراف المصري التي جعلت من قيصر شخصية طاغية مسيطرة تطعن وتغتر شخصيته وطموحات انطونيوس . ولا يفي قرار انطونيوس هجران أوكتافيا تماما ولكنه بعد بصورة أو بأخرى الخطوة الأولى في هذا السبيل ونحو القطيعة النهائية بين انطونيوس وقيصر . وهكذا كان اتفاقهم مغفيا عليه بالمثل ساعة ولادته وهو ما ينطبق أيضا على عقد الزواج بين انطونيوس وأوكتافيا .

ونجري أحداث المشهد الرابع في سرعة عاطفة فلا تستغرق أكثر من عشرة أبيات . وتبدو في إحدى طرقات روما وتدور حول الاستعدادات العسكرية في معسكر قيصر الذي قرر شن الحرب على بومبي . وبهذا المشهد يصور الشاعر العظيم شكسبير المهمة والكفاءة التي تميز قيصر ورجاله عما يهدد دراما على المدى البعيد للتجنية النهائية في المعركة الحتمية بين قيصر وانطونيوس .

وتبدأ شكسبير كل ذلك ويحول بنا فجأة في المشهد الخامس إلى الاسكندرية ، فترى هناك كلويارتا وهي تلوك ذكريات أيامها الخوالي مع انطونيوس الغائب . ثم يصل رسول من روما ليخبرها بزواج هذا العشيق المأسوف على غيابه من أوكتافيا شقيقة قيصر . وهنا تفقد الملكة المصرية اتزانها ووقارها فلا يمكنها التحكم في أعصابها وتهمج مع هذا الرسول بخنجرها ولكنه يتمكن من الالات بصعوبة بالغة من بين يديها عما يعيدها إلى وعيها فتأمر بارجاع هذا الرسول الذي كان قد هرب إلى خارج القاعة وتحاول أن تتحقق منه من صحة هذه الأنباء التي جاء بها . ثم ترسله مرة أخرى إلى روما لكي يعود إليها بوصف تفصيلي دقيق لهذه الأوكتافيا التي سعت على عشيقها . فهذا مشهد اعترافي اذن قصد به شكسبير أن يعمق معرفتنا بكلويارتا فغيرنا الأجنبية وعنفها الشرس مع الرسول ان هي الا الدلائل البينة على صدق مشاعرها تجاه انطونيوس ولا ينسى الشاعر الإنجليزي أن يجعلنا نغفر لكلويارتا تسويتها تجاه الرسول البريء ، فيكتفي أنها ندمت على ما فعلت وعلى أنها تزلت إلى مستوى الخدم والعبيد وهي الملكة النبيلة^(١٣) . ولا شك أن كلويارتا هذا المشهد تبدو شخصية مليئة بالحيوية والدفء اللذان قد يصعبا إلى العنف والشراسة وكلها صفات يمتلكها انطونيوس وتتضاد أمامها كل نفضائل أوكتافيا .

وفي لغاه يرسم أي المشهد السادس نجبر بومبي رجال الائتلاف الثلاثي أنه لم يقاومهم ويشرد عليهم الا بسبب تأييدهم واتباعهم للطاغية الدكتاتور السابق يوليوس قيصر . ولكنه مع ذلك يقبل عرضهم الذي يقضي بتجنه صقلية وسردينيا شريطة أن يظهر البحر المتوسط من القرائنة . ونجري الاستعدادات لعقد اتفاقية فيما بينهم بهذه الشروط ثم يشرون في الترفيه عن أنفسهم بأن يستضيف كل منهم الآخرين على مائدته . ثم يخرجون تاركين ميناك ضابط بومبي وإنياريوس فيلق كل منهما على ما دار بهذا الاجتماع فيظن ميناك عدم ارتياحه لثل هذا

(١٣) يرى كانتور أن سلوك كلويارتا هنا يقرب من سلوك زوجة تقليدية جورجي « ست بيت » . وهذا المشهد أقرب إلى الكوميديا بما له من هوة جنسية .

Cantor, op. cit., p. 161

الصلح الهش ويؤكد إنيديريوس أن ويلباس أن زواج انطونيوس بولوكتانيا لن يفلح في توليد العلاقة بين هذين القطبين - أي انطونيوس وقصر - لأن انطونيوس سيعود حتما إلى كليوباترا ما سيجعل هذا الزواج نفسه سببا في انفجار الموقف من جديد وتوسع شقة الخلاف على نحو لم يسبق له مثيل ولا يسمح بالتراجع . وهكذا يكشف هذا المشهد مدى الزيف الذي استشرى في عالم السياسة الرومانية كما أنه يعنى فطنا للشخصيات فتصرفات بومبي وأقواله تنم عن شخصية سطحية لا تتلزم بخط ثابت أو منهاج محدد كما أنه جميعا لا يرقى لعله إلى مستوى كلامه ما يدفع قصر للتعامل معه بالتهديد والوعيد تارة وبالرشوة والوعود تارة أخرى . ومن ثم يدولنا قصر في نفس الوقت هاهنا لاحقا يتصرف بروح المسؤولية وقدر كبير من الكياسة ولا سيما عندما يسمح لبومبي بالاستغاضة في الحديث عن ظلماته قاتلا وخذ وقتك ، (٢ م ٦ ب ٢٣) . ودون أن يعاطله بصورة مكروعة استطاع أن يستدرجه تدريجيا إلى النهاية التي يريد ها هو . لقد تأكدت هيمنة قصر السياسة وتدعمت شخصيته المسيطرة على بقية الشخصيات في هذا المشهد فحتى انطونيوس بشهرته العسكرية الضخمة يتضام إلى جانب حقبة قصر في إدارة الأمور . فيأتي هذا المشهد إذن تصديقا لتيوهات العراف في المشهد الثالث أن انطونيوس في المشهد الحالي ينزوي إلى الغل أمام شمس قصر الساعلة ويبدو اللاحق الأخرى في مقابل الذكاء وحسن التصرف الظاهريين في تصرفات وكلمات قصر . يكفي فقط أن نتصور ملامح الارتباك والحجل التي علت وجه انطونيوس عندما ذكرت حادثة سطوه بالقوة ودون وجه حق من منزل والد سكستوس بومبي . لقد كانت هاتان الحداثتان أن تحطما مقاضوات على أنه لم يقابل بالعرفان كرم العناية التي لاقها أم انطونيوس من قبل سكستوس بومبي . زد على ذلك معاتبة الأمير لاختلاف مقاضوات الصلح الدائرة كما أنها بلا شك قد اتعلما جزوا من تماطلنا مع انطونيوس ورجعتا كفة قصر . ومن الواضح أن ليدوس قد فقد كل أهمية أو ثقل في عالم السياسة الرومانية فهنا ما تخرج به من المشهد الحالي . أما ميناس وإنيديريوس فيقرمان في هذا المشهد بدور أقرب ما يكون إلى دور الحقوة في التراجيديا الأخرى فهي أعلاها على الأحداث الجارية لصالح جمهور المتفرجين الذي يطلع من خلالها على بواطن وخفايا اجتماع القواد وينرك أن بومبي قد وقع في الفخ وأن زواج انطونيوس بولوكتانيا ليس إلا مجرد مناورة سياسية يستهني لا بحالة بالفضل . ويبدو إنيديريوس في هذا المشهد واقفا كل الثقة من صدق تنبؤاته فهو هنا يمثل دور المشاهد المثالي ، الذي يقرأ ما بين السطور ويحكم بخفايا الأمور ويعرف أكثر من سيده انطونيوس معنى التورط في اتفاقات هشة مخادعة . وبعبارة أخرى يستغل لشكسبير هذه الشخصية ليظهر قصور الفهم أو خطأ التقدير التراجيدي الذي وقع فيه انطونيوس ومن ثم فإن إنيديريوس في هذا المشهد يمهّد دراميا لمصير انطونيوس المحكوم ونهاية المسرحية ككل .

ويقيم بومبي في المشهد السابع وليمة حافلة لرجال الائتلاف الثلاثي على ظهر سفينهته وهناك نرى انطونيوس يتكلم على ترع ليدوس المخمور وميناس يجذب سيده بومبي جانبا لينفرد به ويعرض عليه خدمة نادرة . وهي أن يستغل فرصة اجتماع الأقطاب ليقطع منهم الرقاب ويصبح بومبي سيد العالم كله في لحظات وبلا منازع . فيجيب بومبي أنه كان سيسعد بذلك ويسر سرورا عظيما لو أنه قد فعل ما يعرض مسبقا ودون علمه أما الآن فإن الشرف وتمسكه بأهدابه يحول بينه وبين القبول باتيان هذه الفعلة الدنيئة . ويعد ذلك وفي خطرة بقرر ميناس صاحب هذا العرض اعتزال خدمة سيده بومبي . وإذا عدنا إلى لبيديوس المخمور وجذناه في غيوبة السكر ما يدفع قصر إلى الانصراف إلى انطونيوس فيقرر البقاء لمواصلة الشراب مع بومبي على الشاطئ . وبرغم المسحة الكوميديّة التي تغلب على هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الخمر وتعلو أصوات السكارى في ضجيج وهزّز إلا أنه يؤدي دورا دراميا هاما في تطوير الأحداث التراجيدية^(١٤) . أنه يأتي بمثابة تعليق ساخر على عبارة ميناس في المشهد السابق أي قوله « ان وجوه كل الرجال صادقة » (٢ م ٦ ب ٩٧) فمن هذا المشهد الذي بين أيدينا يتضح أن الحقيقة ماثلة تماما لهذا الاعتقاد لا يثق أحد من الحاضرين في الآخر وكلهم رجال . وتبلغ السخرية التشكيبية مداها عندما يكون ميناس - صاحب هذا القول - هو الذي يعرض على بومبي خطة اغتيال جميع الزعماء ليجعل سيده امبراطور الدنيا كلها أو كما يقول « جزيوتي الأرض » (٢ م ٧ ب ٦٣) . إذا أخذنا ما قاله الاغريق والحقيقة في الخمر « فإن هذا المشهد الماكن يظهر لنا جميع وجعالات السياسة الرومانية على طبيعتهم الحقيقية . فلا يقل تأرجيح عقولهم وترع زؤ وسهم بكأس الخمر عن تدليب السفينة التي أقاموا عليها وليمتهم والتي ترمز - كما نرى - إلى تحطيم سفينة السياسة الرومانية وسط الأمواج المتلاطمة . يصف الخادم الأول أقطاب روما على ظهر هذه السفينة في مطلع المشهد قائلا : « قد ثمل بعضهم واضطرب غوهم فلأن نفخة من النسيم هبت لألفت بهم أرضا » (٢ م ٧ ب ١) . لكن فيقصر في هذا المشهد هازل الرجال

(١٤) يرى كانتور أن المسرحية حافلة بالإشارات التي تجمع بين الأكل والجنس وكليوباترا هي و فمطة (morrell ١ م ٦ ب ٣١ و ٢ م ١١٦) وهي و طبق و (plate ٢ م ٦ ب ١٢٦ ، ٢ م ٦ ب ٢٧٤) . ومما يبرهن في مقام هذا القول الأرض الإيطالية ويشارك فيها القواد الرومانيون وسدس في رجاء الائتلاف الثلاثي لشكستوس بومبي هذه المثلثة معلمة بأساليب الترف واللغو حتى أن بعض القواد يختربوها ومائة مصرية و لا رومانية . ولكننا في الحقيقة يمكن أن نقول أن هذه المثلثة تساهم في رسم صورة و روما الامبراطورية ، التي اقترنت كثيرا من ترف الشرق . ومن ثم فإن انصرافنا عن فكرة الخلفاء بين مصر وروما كتفسير لمسرحية لشكسبير سيؤدي حتما إلى سوء الفهم لأن هناك مقابلة أخرى بين روما الجمهورية (واختلاف) و كوريناثوس (و روما الامبراطورية (في « اطلولي وكليوباترا ») .

Cantor, op. cit., pp. 23—25.

جميعا سكرًا وعريضة تمامًا كما أن ليديوس هو أكثرهم انغماسًا في الشراب . وهذا ما يوحى بما سيحدث فعلاً فليديوس سيكون أول المختفين من عالم السياسة الرومانية أما قيصر فسينتعد له النصر في النهاية .

ويتنقل بنا المشهد الأول من الفصل الثالث إلى سهل سوريا حيث انتقم فينتديوس قائد قوات الأنطونيوس للهزيمة النكراء التي كان قد لقيها القائد الروماني ماركوس كراسوس في كرهاي (Charrhae) عام ٥٣ ق.م ولقد رفض فينتديوس اقتراح معاونه بوليوس بمواصلة الزحف خلف فلول البارثيين المهزومين بحجة الخوف من أن يثير نجاحه غير العادي غير الأنطونيوس وحقده . ولم يهز نفسه أكثر من اللازم إذا كانت انتصاراته تستتب بطبيعة الحال إلى الأنطونيوس قائده الأعلى ؟ فهذا المشهد إذن يظهر ما بطن في عالم السياسة الرومانية من زيف وتفضع في العلاقة بين الجنود والقواد . وجدير بالذكر أن امتداد الأحداث إلى خارج نطاق الاسكندرية وروما إنما يعكس سمعة من سمات الحياة الامبراطورية حيث أصبح أي حدث في أي مكان من ممتلكات الامبراطورية الرومانية - أو في روما بالذات - يؤثر في مجرى الأحداث بالامبراطورية كلها .

على أية حال فالتناوب مع المشهد الثاني مرة أخرى إلى روما وإلى منزل قيصر بصفة خاصة إذ يدور حديث بين ابني ماريوس واجري تعلم منه أن الأنطونيوس عندما غادر روما مصطحبًا زوجته الجديدة أوكتافيا قد خلق جوا من الكآبة . لأن بكاء أوكتافيا ساعة الرجل آثار أشجان قيصر فاعتلت ملامح وجهه سحابة الحزن وتعلم من حديثها أيضًا أن ليبيديوس يلازم فراش المرض بما يذكرنا بالملحطات الأخيرة التي شاهدها فيها ولم نره بعدًا وكان عندئذ عجمورا قائد الوحي . وحتى الآن لا يفهم المتحدثان من الانقذاد الساخر والتلذذ بتفاقه ومداهنته . ويحث قيصر صهره الأنطونيوس أن يحافظ على العهد الذي رثاه برباط الزواج وأن يبدل قصارى جهده من أجل رعاية أوكتافيا . ويعلم الأنطونيوس تقديره لقيصر ويطلب منه أن يبدد مثل هذه المخاوف التي لا أساس لها . ومن الملاحظ أن الحديث من المخاوف بالإضافة إلى جو الكآبة السائد في المشهد ككل يتندر بعواقب وخيمة رغم محاولة الأنطونيوس أن يشبع نعمة التناول . فمع الجلي الذي لا يحتاج إلى إضاح أن قيصر لا يثق في أنطونيوس ولا يطمئن إلى وعده المبدولة ويكاد ينهره أن هو أساء معاملة أوكتافيا . ومن ثم يتوقع المشاهد أن الكآبة ستقع لا محالة أن الأنطونيوس لن يحسن معاملة أوكتافيا فهو عاجلًا أم آجلاً إلى كليوباترا لأن قلبه في حوزتها . ويعلم المشاهد أيضًا أن الأنطونيوس لا يحب أوكتافيا ولم يتزوجها إلا لدوافع سياسية محضة . فهذا الزواج إذن كما يتوقع المشاهد لن يمنع وقوع الكآبة وإنما يؤجلها فقط وعندئذ سيزداد الغين بلة . وإذا كان الأنطونيوس قد أعلن من قبل أنه حتمًا سيعود إلى مصر وهو ما تردد صداه في تذبذبات رجله المخلص ابن ماريوس فسفل زوجته الجديدة فانه يبدو منطقيًا تمامًا أن تثير التساؤل التالي : هل كان الأنطونيوس يخادع نفسه وقيصر ؟ بالطبع لا . . . هذه هي الأجوبة المنطقية أيضًا ولا تحطمت شخصية أنطونيوس البطل المأساوي وليس شكسبير هو الذي يقع في مثل هذا الخطأ . كل ما هناك أنه يهدف إلى تصوير أنطونيوس متراجحًا ملذبا ويعتمد أن يظهره متورطًا في المعاناة والمأساة بسبب ذلك . وبعبارة أخرى فإن أنطونيوس شكسبير عندما أقدم على الزواج من أوكتافيا ظن أنه قادر على هجران كليوباترا وبعد أن تم الزواج تبين له عكس ذلك أي أنه من المستحيل ألا يعود إليها فالتحذير قراءه بالعودة . هذا هو أنطونيوس شكسبير طفل تنقذاته الأهواء وستمعوا إلى دراسة شخصيته بالتفصيل في الوقت المناسب .

وقبل أن نصل مع الأنطونيوس وأوكتافيا إلى أثينا ينتقل بنا شكسبير مباشرة إلى الشاطئ الجنوبي للبحر المتوسط إلى الاسكندرية . حيث عاد في المشهد الثالث رسول كليوباترا بالأنباء من روما . فنجد أن هذا الرسول - الذي عاقبته كليوباترا سابقًا عندما حل أنباء سيئة - قد وعى الدرس جيدًا لأنه هذه المرة يعود للملكة بالأنباء ملفقة فيمطي وصفًا كاذبًا لأوكتافيا فيصورها دمية المنظر يبتحة الصوت والمهجة . وهو بذلك يعطي كليوباترا ما تشتهي من أنباء مختلفة وتتدخل شارميان بالعون اللازم لهذا الرسول من طريق اطراء الملكة وبعث النشوة في قلبها المتهالك . ومن الواضح أن الشاعر قصد بهذا المشهد ألا تغيب كليوباترا عن أنظار وأذهان المشاهدين الذين ربما انفضخوا في المشاهد السابقة لا تشغلم عنها بالأمور الرومانية . وهكذا يجهد شكسبير لمجهدا كافيًا لعودة الأنطونيوس النهائية إلى الاسكندرية . ومع أن غير كليوباترا الشديدة على أنطونيوس قد تثير شيئا من الانتقاد والمزاخلة ضدها إلا أنها في نفس الوقت وعلى المدى البعيد تزيد من تعاطفنا معها بما أن نؤكد من خصوصها التام للحب وصدق أحاسيسها تجاه المحبوب الأنطونيوس الذي لم تعد تطيق فراقه .

وها نحن في المشهد الرابع قد وصلنا إلى أثينا حيث يقيم الأنطونيوس مع زوجته أوكتافيا فهو يشكو من أن قيصر قد أهانه بشق الطرق إذ دخل الحرب ضد بومبي من جهة ونشر وصية أنطونيوس من جهة أخرى فأساء إلى سمعته . والمعروف تاريخيًا وفي رواية بلوتارخوس أن قيصر نشر وصية الأنطونيوس بعد أن استولى عليها عنوة من عذارى فيستا . ولكن أنطونيوس يقول في نص شكسبير أن قيصر - كما جاء في ترجمة د . لوس هورس - كتب وصيته وقراها على الملأ وهي بالانجليزية كما يلي :

made his will and read it

[illegible]

وما زلنا على أية حال في اثباتنا لهذا المشهد الخامس حيث نعلم من الحديث الدائر في منزل انطونيوس بين ايروس واثيناريوس ان أقصر ريليفوس قد دخلوا الحرب فعلا ضد بومبي الذي وقع قتيلا في النهاية وان قيصر قد ألقي القبض على شريكه الضعيف في الاكثالات الثلاثي ايديوس والقائه في غياهب السجون . ويقول اثيناريوس - الذي يلعب في كثير من الأحيان دور المعرفة كما سنرى - ان هذه الأحداث تمهد للمواجهة النهائية بين قيصر وانطونيوس حول سيادة العالم . وبالفعل يستعد اسطول انطونيوس للإبحار في حملته ضد الروم . ويرى بعض النقاد في هذا المشهد زيادة لا تصفية جديدة في العلاقات السابقة . وبمعارة أخرى يقولون ان هذا المشهد لا يجهز لتطور شخصيتي قيصر والرامي . ولكننا نعتقد ان أهمية هذا المشهد الحقيقية لا تنحصر اذاً عند الوضاعة في الاعتبار ان سيحار انطونيوس على وشك ان يهاجم اركشانيا ، وهو ما قد يتردى لشاهدين شعورا بعدم الارتياح وتغورا من سلوك انطونيوس . وهذا ما لا يريده المؤلف . ومن ثم فانه بهذا المشهد الذي بين ايدينا يبرز سلوكه ، مقمدا بهذه الأحداث المؤسمة والمؤثرة سلبا على العلاقة بين انطونيوس وقيصر . فهذا المشهد اذن يسجل على قيصر انخراطه كثيرة يمكن فيها بعد ان تتعمق مسائلية تعليم احوال الصداقة والقرى بين انطونيوس . ورتبنا على ذلك فانه مجازا انطونيوس لاوكتافيا المرتقب ان يكون بلا مشغول كما انه لن يذهب اليه لطلب المساعدة . ولعل الحبيب انوار الحرب بين انطونيوس وقيصر ولكنه فقط الدرعية التي يتلفها قيصر منفا خطأ سياسية وسعك به سنذكر ان وضعها في سياق تحقيق العدالة في السيطرة على حكم العالم .

وتدور أحداث المشهد السادس في روما حيث يجبر قيصر اتباعه بأن انطونيوس قد عاد إلى مصر وأنه قد أهدى بعض الولايات الرومانية إلى كلويوترا وإوتاه. ويعلن قيصر استعداده للتنازل عن نصف أسلابه كما يطلب انطونيوس أن أقام انطونيوس بطولاً مملطة . وعندما تصل أوكايا إلى روما - وأن يصبحها موكباً أو يسبقها رسول - فاقامة من حيث يهدف التوسط بين زوجها وأختها فاجأها بأن عودة زوجها إلى حفيظة كلويوترا . ويصنعها قيصر بغير قتالاً بأن القدر والضرورة وما الدلائل إذا هذا الصير . ولقد بلغ شكيب نصارى جيها أن كل قيصر يعود انطونيوس إلى كلويوترا كتيبة ترتب على نقض قيصر جميع الاتفاقات الموقعة بين اهواء الائتلاف الثلاثي ، وإغاثه المعتدل لآخذ رأى أتباعه ويبدأ الأمور الخاصة بهذا الائتلاف والسياسة العامة الرومانية . ومن للاطلاع على هذا المشهد - بل على السريعة ككل - أن ننطلق على التبيين وأراء كل طرف أماعتها ومشاهدتنا للطرف الآخر ، فنحن نعرف انطونيوس إلى كلويوترا وانطونيوس وأختها يكون في روما ونظم بالتكرار . من أحوال روما وتحركاتها وتغيره ونسبهم للمعنيين بأننا إلى الاختيار إلى كلويوترا وانطونيوس وأختها .

وقد اقترنت الآن السماعات الحاسمة والا فلماذا ينتقل بنا شكريسبري في المشهد السابع إلى معسكر انغونويس في اكيتم الذي يواجه معسكر القيصر . وهناك تبرز حقيقتان هامتان الاولى تتمثل في اعتراض اينياريوس على تواجد كاليبتر في ميدان الحرب على أساس ان حضورها سيخلف انغونويس عن المعركة اذ انه سيبغي الهزيمة الكثير من وقته ، والثاني التأكيد على اعتماده وتركيزه . اما الحقيقة الثانية فهي ان انغونويس يهاجمد برأي كاليبتر الجيمل المعركة الفاصلة بين ورين عبر معركة بحرية لا برية على عكس ما أشار به قائده العسكري كاتيديوس ورجله المخلص اينياريوس ويهارب آخر من جنوده القدامى . وهكذا فإن شكريسبري في معسكر انغونويس على ايماله وتكاسله في مقابل لحظة وهمة القيصر . ويؤكد هناك انقسام خطيري في الرأي حول مسألة جوهرية في الظروف الراهنة وهي استراتيجية الحرب نفسها فرجال انغونويس متلعززون ويظنون انه اندفع ليرأي امرأة في امر هو بالدرجة الاولى عسكري يبحث لاري فيه الا للرجل والفراد . يتضح صبره هذه الانشغالات على نمو افضل لول القنبا من نظرة على الجانب الآخر حيث استطاع قيصر ان يجد جواسيس انغونويس واو عبر البحر الايض ويستولى على - تونيفي - ولا يخفى على احد ان مقارنة سير الامور في كلا المعسكرين تعد مورا دائما بينه وبين انغونويس وتتعارض قيصر في المعركة الفاصلة على مستع نوا . نعم فلم يمد ايمان تشد بلد الاموك في المشهد الثاني ، يأتيته سلا والهدايا بانتهاه ابراهيم . ولم يمهدها تشد بقتلنا بنا من معسكر انغونويس الى

معسكر قيصر لكي نسمع القائلين وهما يصدران أوامر الحرب . ونشى مرة توالى أحداث هذين الشهيدين بالاثارة والمجلة وهما دوما من لوازم الحرب .

وفي بداية المشهد العاشر يدخل اينوياريوس مرتاحا وملثاها ليصف هروب او انسحاب اسطول كليوباترا . ثم يأتي سكاروس وقد جن جنونه بسبب خيانة كليوباترا فيخبرنا بان انطونيوس قد فر ورامها . ثم يعلن كانيديوس ان ستة ملوك قد فروا وراء انطونيوس واستسلموا وانه هو ايضا يتوى الاستسلام بقلوته . ومع ان اينوياريوس يعتقد بان كل شيء قد انتهى فهو يصبر على البقاء الى جانب انطونيوس . ومن الطبيعى ان لا يتوقع احد مشاهدة المعركة البحرية نفسها او جزء منها على المسرح فذلك امر مستحيل فنيا ، ولكن الشاعر استطاع ان ينقل لنا صورة دقيقة ومبسطة هذه المعركة وتناجها وذلك من طريق افراد يدخلون الواحد تلو الآخر في حالة ذعر ويأس مما يعكس حالة الملح والغزع بل التفسخ والانهيار في صفوف جيش واسطول انطونيوس .

ونصل في المشهد الحادى عشر الى الاسكندرية ونصحبنا الاسد الجريح فارس الحب المهزوم فتجده في حالة يأس تام حيث يحقر نفسه احتقارا شديدا . ويامر تابعيه بان يقتسموا أمواله وان يسلموا انفسهم الى غريمه قيصر ويعدنم بان يرسل الرسائل الى اصدقائه ومتناصريه في روما لكي يتولونهم بالرعاية . ويشير من طرف خفى الى انه قد قرر الانتحار ثم تألى كليوباترا خائفة مذعورة وتقف امامه في وجل تطلب العفو والرحمة . وتعتبر انطونيوس أشد العذاب تحت وطأة الفكرة بأنه هزم على يد قيصر الذى يصفره قوة وقدرة وسنا . ويذكر ايجاده السابقة بحسرة بالغة لانها قد ضاعت والى الابد بعد هذه الهزيمة المتكررة . وهكذا نذكرنا صورة انطونيوس في هذا المشهد بمشهد مماثل في مسرحية و بنات تراخيس « لسولوكليس ا كانت ديتانيا قد حطمت زوجها هرتل بطريق الخطأ ودون قصد فعاد الى منزله محمولا على الكتاكف بين الموت والحياة يبكي وهو يطل الابطال للقدان القوة الخارقة والايجاد السابقة على أية حال ويؤنب انطونيوس كليوباترا ثم يعفوها في النهاية ويدعو الى اقامة الوليمة قائلا انه يحقر و الحظ . وتعد هزيمة انطونيوس نقطة التحول المحررة في المسرحية ولكن الملاحظ هو ان عيوب انطونيوس واخطائه تبدو واضحة بارزة في الازاء الأولى للمسرحية وقبل وقوع التحول في « حظه » وبعبارة اخرى نجد انطونيوس نجما لامعا وسط تغاضى واخطاء لا تقل لملها . اما الان فقد هزم هزيمة تكراه وهو الى الحضيض مع حظه فان صفاته النبيلة لزدادت برقا ووسعت فضائله وعلت به شائعة في هذا الحطام . فهو يشغل نفسه ويعزى أسوأ حالاته برفاهية اتباعه المخلفين ويعفون كليوباترا وهي سبب نكته . ومن المقطوع به انه بذلك العفو يسمى الى نفسه لانه يعمق هوة انهاره وتدهور حاله ولكنه في نفس الوقت يفوز بجزيد من حب المشاهدين وتعاطفهم معه .

وفي المشهد الثان عشر تدور الأحداث بالقرب من الاسكندرية حيث يرفض قيصر مطالب انطونيوس بالسماح له ان يعيش في مصر او أثينا كمواطن عادى . وهى المطالب التي حملها رسول انطونيوس ناظر احدى المدارس المصرية الذى لم يجد القائد المهزوم حوله من يرسله غيره ثم نجد قيصر ا يستجيب لمطالب كليوباترا في ان يحكم اثنائاها مصر من بعدها ولكنه يشترط لتحقيق ذلك ان تقوم بطرد او قتل انطونيوس وهذا اسفون خبيث يحاول قيصر بدقة ان يوقع بين العاشقين ويفتك بحبها ولكن قيصر ا بذلك هيا لنا ان نشاهد اختبارا عمليا لشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس ويزيد قيصر من مساعيه الخبيثة برسائل نيدباس الى الاسكندرية لتحقيق هدفين اولهما بلذ اية وعود باسمه يكون من شأنها ان يكسب كليوباترا ويعدنها من انطونيوس والثان التجسس على انطونيوس ونقل صورة واقعية عن كيفية مواجهته هزيمة اكثوم . وجدير بالذكر ان دسيسة قيصر بين الممثلين عن طريق تقديم الرشاوى لكليوباترا على حساب انطونيوس تقوم على اساس اعتقاد قيصر انه يمكن شراة اية امرأة . فاذا اضفنا الى هذا الاعتقاد اهتمامه بالتكيد بخصمه المهزوم خرجنا بصورة عن شخصية قيصر أبعد ما تكون عن نيل التعاطف والثايد من جانبنا ، فاین هو من انطونيوس الفارس الكريم والقائد المعطاء حتى بعد هزيمته الكراه ؟

وعندما جاد رد قيصر الى انطونيوس راح الاخير في المشهد الثالث عشر يرسل رسالة يدعو فيها قيصر الى مبارزة فردية تحسم الحرب بينها . وفي هذا المشهد يناهي اينوياريوس نفسه فيقول انه لن الحق ان يظل المرء ولما لن يتصرف بمثل هذا الطيش اى لانطونيوس . ثم يصل نيدباس رسول قيصر الذى يصبر لكليوباترا في محاولة للددس بينها وبين انطونيوس أن قيصر ا على علم بان علاقاتها مع انطونيوس مفروضة عليها وليست من رضى ارادها القلبية . وعندما يسمع اينوياريوس تصديق كليوباترا على مثل هذا الكلام يسرع على الفور لكي يحضر انطونيوس حتى يسمع بأذنيه ويرى بعينه وبالقول عندما يعمل انطونيوس يرى نيدباس وهو يقبل يد كليوباترا المدودة اليه الى التثليل . وجد انطونيوس الدليل على الرضى والقبول المتبادلين . ولذا امر انطونيوس بجلد نيدباس قبل ان يعود الى سيدة قيصر ثم ينال على كليوباترا مؤمنا ولكها تنتج في معالجة الموقف باظهار مدى حبها له ويتم التصاق بينها . ويقرر انطونيوس الدخول في معركة اخرى مع قيصر وذلك بعد ان يضمن ليله مريحة وصانعية . أما اينوياريوس فيقرر اعتزال خدمة انطونيوس واللجوء الى الطرف الآخر وجدير بالذكر أن وحشية انطونيوس مع نيدباس في هذا

المشهد تذكرنا بقصة كليوباترا مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من اوكتافيا في المشهد الخامس من الفصل الثاني . واكثر من ذلك ان المشهدين متوازيان شكلا ومضمونا . إذ يبدأ بداية هائلة تتصاعد بسرعة الى ذروة انفعالية تنتهي نهاية مادية مع نوع من التشويق حول نهاية الاحداث . فكما ان غيرة كليوباترا قد استثيرت بسبب حبها لانطونيوس في المشهد الاول فان انفعال انطونيوس في المشهد الحادي تاجم ايضا عن حبه لكليوباترا التي ظن انها خدعته . وبينما ندين العنف في كلتا الحالتين لان الضحية - الرسول القادم من احداهما الى الآخر - شخص يريء ، الا اننا نستطيع بسهولة ان نخفف العرف عن هذا العنف او نتناساه اذا ادركنا ان الباعث الاوحد هو الحب والماناة ويهدف التقابل الواضح بين المشهدين موقع الحديث الى تصوير حب كل من العاشقين للأخر بل ومدى تقاربهما في الطباع . ونحن الآن نتطلع . الى معرفة الدوافع التي جعلت كليوباترا تظهر الود نحو ثيودباس . ويشكل هذا الموقف في الواقع سؤالا طرحه شكسبير نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا . فهل هو الجبن والمعلم من قيصراً أم هو الدماء السياسي أم هي طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال ويملها العلم نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا هو الدماء السياسي أم هي طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال ويملها العلم للمجاملة الساقية ؟ .

وفي المشهد الأول من الفصل الرابع يحيط قيصراً اتباعه علماً بما حدث لرسوله ثيودباس ثم يضحك قيصراً بملء الغية ساخراً من تمحدي انطونيوس ويعلم ان لقاء غدا سيكون المعركة الفاصلة والختامية . ويحدث ثامك قيصراً ويرده امام كل تلك التطورات مدى سيطرته على الموقف وكيف لا وهو المنتصر ؟ . المهم ان ذلك يأتي على التعريض تماما من اضطراب وجنون انطونيوس المهزوم والذي يصفه قيصراً (بيت ٤) بأنه « المحزور الترحش » او « الوحش الهرم » ، وهونمت يضيف الى رصيد انطونيوس الكثير من التماثل على حساب قيصراً . ويتأكد رأينا هذا على نحو افضل لو اننا قارنا بين معاملة القطيعين المتحاربين للاعوان والاتباع . ها هو قيصراً يصف الوليه التي يأمر باقامتها لجنوده بأنها « اسراف » (waste) يستحقونه بما بلدوا من مجهود وما قاموا به من اعمال جلبت فيضا من الثروات (بيت ١٥ - ١٦) . ولكننا في المشهد الثاني وعندما نسلم مع انطونيوس نبأ رفض قيصراً للدخول في المبارزة الفردية كما عرض انطونيوس فاننا نرى الاخير وهو يودع خدعة قاتلا ثم ان هذه الحيلة ربما تكون الاخيرة لهم في خدمته . فيشير اينوياريوس الى ان هذا الحديث التوبيخ قد أسأل الدموغ من مأتى جميع الابعاد والاعوان عما يدفع انطونيوس الى محاولة الايعام بالآمال المرفضة في الانتصار . ويذهب انطونيوس لتناول العشاء مع كليوباترا . ولا شك ان شكسبير يهدف بهذا المشهد الى ان يزيد من تعاطف المشاهدين مع بطله انطونيوس الذي يتفانى رجالة واتباعه في خدمته .

وبالقرب من قصر كليوباترا وفي المشهد الثالث يسمع حراس انطونيوس ليلا موسيقى غامضة تنطلق في الهواء منبعثة من باطن الارض . ويفسرون ذلك بان حامي حى انطونيوس البطل هرقل يتجهم نهائيا في هذه اللحظات . وهكذا يشيع المألف جوا من القلق والعصبية والتشازم عشي دخول معركة الاسكندرية الختامية ذلك ان هذه الموسيقى الخفية هي اصوات التلحيز جزءة انطونيوس . ولعل ارتباط هذه الموسيقى بالارض والهواء في آن واحد يتصل بفكرة الموسيقى السماوية او الكونية السائدة لدى كتاب عصر النهضة . كما انه متصل بفكرة العناصر ومجهد دراما لمرت انطونيوس المجيد لان جسمه سيدفن في باطن الارض اما روحه فستصعد الى سماء الخلود .

هذا ما يجري خارج قصر كليوباترا اما بالداخل - المشهد الرابع - فتجد انطونيوس متشبها فرحا بقرى المعركة ومزهوا بطولات يعلم بتحقيقها هذه المرة . وتساعد كليوباترا - وكذلك خادمه ايريس - في ارتداء عدة الحرب . يودع انطونيوس كليوباترا وداعا الجندى الداهب الى ميدان القتال . وبعد ان يخادر القصر يرتكن مع كليوباترا فتسمع منها حديثا مليئا بالخواف من ان تعيب الحبيب هزيمة اخرى . ويعطى هذا المشهد الذي اخترعه شكسبير اختراعا . لمحة خاطفة وهامة عن صفات انطونيوس البطولية كقائد عسكري . وترجع اهمية هذه اللحظة الى ان نشوة انطونيوس وقتها بالتعبر مثبتت الحماس في دماء جنوده . كما ان هذا المشهد يجسد لنا بصورة ملموسة صفات انطونيوس كمقاتل مقدم وهي صفات سمعنا عنها الكثير طوال الاجزاء الاولى للسريسة ولكننا لم نلمسها قط كحقيقة واقعة ولو مرة واحدة حتى الآن . والجدير بالذكر ايضا ان هدوء كليوباترا وهي تعين انطونيوس على ارتداء زى الحرب يعكس الثبات والروسخ في شخصيتها هذه الملكة في مقابل لتعلم وارتباك ايريس .

وفي المشهد الخامس يلتقي انطونيوس مع الجندي الذي كان قد حذرنا سابقا من الدخول في معركة بحرية في اكيوم . فيعترف انطونيوس - كعادته - بالخطأ ويخبره الجندي عندئذ بان اينوياريوس قد فر الى معسكر قيصراً . ويأمر انطونيوس ايريس بان يرسل كلمة وداع ويخبره رقيبته الى اينوياريوس على ان ترد اليه جميع الاموال التي تركها . وهكذا يزداد تعاطفنا مع انطونيوس الذي هجره صفيه وتخليه واكثر امواله وهو هجران آدمي ملموس أعقب المبحران الالهى او الرمزي الذي قام به هرقل وسط اصداء الموسيقى الخفية في المشهد السابق . وكما ان انطونيوس يكسب ارضا جديدة من المنظمة والتيل عندما يعترف للجندي البسيط بأنه اعطى في اكيوم فانه ايضا يؤكد نبلة عندما لا يعتب على اينوياريوس او ينقم

عليه غربه وإثما ينتقد نفسه وحظه الذي أسفد اشرف الرجال . وأهم من ذلك كله أن هذا المشهد قد نجح في تدمير وتيديد جو البهجة الذي ساد في المشهد السابق ترطط لم يحدث في النهاية .

أما في معسكر قيصر بالاسكندرية - المشهد السادس - فإن الجنود يتلقون أوامر القائد بأن يعملوا بأن أسر انطونيوس حيا . ثم يفرج الجميع ويظهر انطونيوس رحله على خبئة المسرح فيجرع من ندمه العميق لأنه خان سيده انطونيوس وهو الشعور الذي زاد عمقا بعد أن وصلت أمواله التي كان قد خلفها وراءه عند الحرب فقرر انطونيوس أرسالها في الزه . وهنا يقرر انطونيوس الانتحار ويبحث عن حفرة ليقر نفسه فيها . ويبله الطريقة يزداد عجابنا وتعاطفنا مع انطونيوس الذي يصفه انطونيوس بأنه « منيع للكرم » (بيت ٣١) أما جنود قيصر فيصفون انطونيوس بأنه « جويتر » .

ونجد أنفسنا في المشهد السابع بميدان المعركة نفسه حيث يبرز جيش انطونيوس نصرا نسبيا على جيش قيصر الذي يتراجع القهقري . وهذا النصر الذي يأتي على خلاف كل التوقعات بجسد شهرة انطونيوس العسكرية ويجعلنا نلمسها على الطبيعة كحقيقة واقعة كما أنه يشد انتباهنا لتقرب النتيجة النهائية بعد أن استيقظ الأمل فينا من جديد بأن ينتصر انطونيوس .

وفي المشهد الثامن يعود انطونيوس مع رفاقه من المعركة متصيرين فرحين بما أنجزوا من مهام متتالية . ومع أن نشوة انطونيوس بهذا النصر كانت في أعلى درجاتها إلا أنها لم تنسه أن يتي على شجاعة جنوده وتغاتهم في خدمته حيث كان كل واحد منهم بمثابة « هيكتور » (بيت ٧) يدافع عن مدينته المحاصرة ببسالة نادرة . وتحبهم كلباترا وتنفخ الأبواق وتنفخ الطبول وترتفع صيحات النصر . وهنا نذكر أسلوب سوفوكليس الذي تعود أن يقدم الكوارث والمصائب التراجيدية الكبرى في مسرحياته بأغنية لكورس غاية في النشوة والصخب ويعكس بذلك عدم وضوح الرؤية الأدمية وقصور الإدراك البشري عن فهم خبايا الأمور وبواطن الناس والأحداث الجارية . كما أن مثل هذه الأغنية للكورس في مسرحيات سوفوكليس تعد وسيلة من ضمن وسائل أخرى كثيرة يستخدعها الشاعر خلق جو من السخرية التراجيدية التي تميز بها وهي سخرية تنبع من التناقض بين ما يدرك الإنسان وحقيقة الأمور . وهي وسيلة أيضا يهدف بها الشاعر الإغريقي إلى تعميق الأثر الذي سيحدثه سقوط البطل التراجيدي بعد بعض لحظات من النشوة والفرح . وتلك هي كلها الوظائف الدرامية التي يؤديها المشهد الذي بين أيدينا في مسرحية شكسبير .

ثم تنتقل في المشهد التاسع إلى معسكر قيصر حيث تصل إلى أسماع ثلاثة من حراسه صوت انطونيوس يناجى نفسه فيفترون منه دون أن يشعر بوجودهم . فاذ به يئيب نفسه أعنف التأنيب وأقساء . ويشدد عليه ونزع الضمير وشعور الندم على عدم ولاءه لسيده فيسقط ميتا ويقتل الحراس جثثه إلى مقرهم . وجدير بالتنويه أن موت انطونيوس بهذه الطريقة وفي هذه المرحلة من تطور الأحداث يشكل ذروة التصاعد العاطفي في المسرحية ككل . إنه الجندي المحنك والرجل العاقل الرزين الذي يموت محطاً بسبب حزنه وندمه . وهذا ما يؤيد أفضلية القيم العاطفية والولاء والصدقة والحب على القيم العقلانية للحكمة والثروة والمصلحة العليا . فيأسم القيم الأخيرة هجر انطونيوس سيده انطونيوس مما أودى بحياته وجعله يتهاوى ويتلاشى من فرط الندم واليأس . ولا شك أن شكسبير قد تعدد التركيز على هذه الفكرة بديل أنه عالج مصدره التاريخي لأن بلوتارخوس - كما رأينا - جعل موت انطونيوس بسبب شدة المرض الجسدي وقبل معركة أكتيوم بوقت قصير .

وفي المشهد العاشر يذهب انطونيوس وسكاروس إلى تل عال من أجل مراقبة سير المعركة البحرية وشيكة الوقوع . ويعبر انطونيوس عن ثقته بأنه سيكسب الحرب في النهاية بطريقة أو بأخرى وفي أي عنصر من عناصر الطبيعة . فهو يأمل أن يجاريه في « النار » و « الهواء » جنباً إلى جنباً أو يذلل « الأرض » و « الماء » (بيت ٤ - ٥) ومع أن مثل هذا الكلام ينم عن الثقة المتناهية وهي سمة بارزة في شخصية انطونيوس إلا أنه في نفس الوقت يتضمن سخرية خفية من انطونيوس نفسه هزم بحراً في أكتيوم وسينبزم بحراً ويرا في الاسكندرية . أما النار والهواء - في مقابل البحر والبر - فهي تمثل الاحلام التي يقيم فيها انطونيوس الآن بعيداً عن الواقع الملموس .

وفي المشهد الحادي عشر يأمر قيصر جنوده بتعاشي المعركة البرية إلا إذا اضطروا إلى ذلك اضطراراً . وهذا امره مفزاه لأن انطونيوس كان قد بنى كل خطته على أساس الدخول في معركة برية فاصلة وذلك بعد أن تلقى درساً لا ينسى في بحر أكتيوم .

وفي المشهد الثاني عشر تعود إلى انطونيوس وسكاروس فنجدهما فوق التلال لمراقبة المعركة البحرية . يبتعد انطونيوس قليلاً في محاولة للحصول على رؤية أفضل لسير المعركة ولكي يغطي القرصة من ناحية أخرى لسكاروس حتى يتحدث عن الطالع السيء الذي يتتطر

انتونينوس . وعندئذ يقرب منه انتونينوس وقد جن جنونه من الغيظ بسبب استسلام الأسطول المصري لقيصر فيؤكد أن كليوباترا قد خانتها ويهدد بالانتقام منها بنفسه . فظهر كليوباترا ولكنها ما أن ترى وجهه الغاضب حتى نفر هاربة وبعد أن يصبح انتونينوس بمفرده مرة أخرى يندب بقلتها . وهذا المشهد يصور ما ستكون عليه حال انتونينوس بعد هزيمته النهائية فهو لم يكذب بتشي بنصره السيئ المؤقت حتى انعكس هكذا عليه المزجة الغاضبة .

وفي المشهد الثالث عشر تفر كليوباترا مذهورة أمام غضبة انتونينوس فتني لنفسها قبرا تدخله بنية الانحرج منه قط . وارسلت ماريهان - خصمها - لكي يغير انتونينوس بأنها قد انتحرت وأن آخر ما نطقت به من كلمات في الحياة الدنيا كان اسمه انتونينوس ، وأمرته بأن يعود على الفور لينقل إليها صورة حية لوقع مثل هذا التبا على حبيبها . هذه هي كليوباترا حتى في أدق الظروف وأكثر اللحظات خطورة يأتي سلوكها متسا بالدعاء والمراوغة فتلك طبيعتها الغالية . إنها تكذب على انتونينوس كما سبق لها أن فعلت عدة مرات ولكنها في هذه المرة تلمع عليه الكلوذيه ان تعيده إلى حظيرتها وتضمه ثانية إلى صدرها .

وههنا إن ثلث كليوباترا ما املت فيه وتاقت اليه لأن انتونينوس الذي كان لا يزال في المشهد الرابع عشر مفتعما تمام الانتاع بأن كليوباترا قد خانتها وتحالفت مع قيصر غدا قد قرر الانتحار . فلما جاءه ما رديان بالتأ الكاذب عن انتحار كليوباترا لم نفسه لوما شديدا على سوء الظن واعتقد أبة ذريعة للبقاء على قيد الحياة ولم يجد مغرا من الانتحار . فأرسل إلى كليوباترا في العالم الآخر كلمة اعتذار وقرر الحاقا بها في أقرب فرصة ممكنة . وبالفعل أمر خادمه ابروس أن يقتله وقد أدار وجهه للخلف استعدادا لتلقي ضربة السيف كما كان من ابروس إلا أن قتل نفسه مما دفع انتونينوس إلى أن يسقط هو بنفسه على سيفه ولكنه لم ينجح في قتل نفسه تماما كما رفض كل من ديكريانس والحارس اللذان هرعا إلى المكان لدى سماعها حشرجات انتونينوس أن يتأ ما أقدم عليه وفشل في تحقيقه . واكتفى ديكريانس بترج سيف انتونينوس من جرحه واسرع به إلى قيصر طمعا في مكافأة سخية . عندئذ يأتي ديوميدس ليجد أن انتونينوس لا زال على قيد الحياة فيخبره بأن كليوباترا تظاهرت بالانقراض على الانتحار خوفا من غضبه عليها فأمر انتونينوس بأن يحملوه إليها . وهكذا يأتي هذا المشهد بجو يتناقض مع جو المشهد السابق . لقد ذهب غضب انتونينوس وحل محل الغدوة والاستسلام مما استدردموا ابروس ودفعه إلى أن يسبق سيده إلى العالم الآخر . وتأتي تضحية ابروس بنفسه مؤثر ومعبرة عن شخصية انتونينوس الذي لا يوجد من يستحق مثل هذا القتال من قبل أعوانه سواء . وتكمل تضحية ابروس بنفسه الصعرة التي شرع في رسمها انتحار ايناوياريوس كما أنها تتناقض معارة ديكريانس الانانية وانتهازته التي هيأتها لأن يضم إلى صفوف قيصر . أما انتونينوس العملاق فقد ارتفع إلى مستوى البطل التراجيدي ليس فقط بتفانيه في حب كليوباترا ولكن أيضا بتفاني كل من حوله في خدمته .

وفي المشهد الخامس عشر تعلن كليوباترا أنها لن تبرح (١٥) قبرها قط وعندما يحملون انتونينوس إليها بين الحياة والموت - وهو ما يذكرنا بعودة هرقل من رأس كينايون إلى تراخيس فوق جبل اوبتي كما يرد في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس ومسرحية « هرقل فوق جبل اوبتي » لسينيكا - يضعونه عند اسفل الغير فتشده كليوباترا إليها في القبر بواسطة الجبال والمساعدة وصيفاتها . وينصحه هو بأن تبادن قيصر على الا تلق الا ببروكوليوس من بين رجال قيصر جميعا . ويلفظ انتونينوس انفاسه الاخيره بين أحضان كليوباترا معطيا راضعي النفس لانه لم يستسلم لعدوه وإنما كان هو الذي انتصر على نفسه لكرامته وعظوته . وتستشعر كليوباترا عبث الحياة وعدم جدوى الاستمرار فيها دون الحبيب اللبيل وتقرر دفن انتونينوس على وعد بقرب اللقاء .

وبعد موت انتونينوس واختفائه من مسرح الحياة والأحداث إلى الأبد كان من الطبيعي أن تحتل كليوباترا اهتمام المؤلف ومشاهدته طوال الفصل الخامس بصفة تامة فهي الآن تمثل المحور الذي تدور عليه كل الأحداث والمركز الذي تحيط به كل الشخصيات بكدنا وتصرفاتها . ففي المشهد الأول وبعد أن أرسل قيصر وولا بيلا إلى انتونينوس يأمره بالاستسلام كان ديكريانس في نفس الوقت قد وصل بسيف انتونينوس معلنا موته إلى قيصر الذي يكي متأثرا بنهاية غريمه . ويؤكد قيصر لرسول كليوباترا حسن نواياه وما أن يعود هذا الرسول إلى الملكة حتى يكون بروكوليوس قد وصل في اثره قادما من قبل قيصر لكي يزيل مخاوف كليوباترا حتى لا تنتشر فتعربه الموت المجدل أن يقربها في موكب تنصره بروما . ويرسل قيصر رسولا آخر هو جالوس . وفي هذا المشهد يأتي قيصر على انتونينوس ثناء مستطابا وما يضيف إلى رصيده انتونينوس من التكريم الذي لاقاه بعد موته من قبل اتباعه . إلا أنه من الملاحظ أن نعمة هذا المشهد هادئة وعملية في مقابل الغنائم الصاخبة في المشهد السابق فلعل شكسبير قد أراد أن يريح الأعصاب ببعض الوقت فيهدد للضرورة النهائية .

(١٥) الجليلي باللاحقة أن كتابا العرب قد أساءوا فهم كلمة Monument الواردة في نص شكسبير فترجموها . لويس موزيه في المجلد ١٣٣ من ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ . أما الدكتور حيدالحلم حسان في كتابه « الطنزي وكليوباترا » . دراسة مقارنة بين شكسبير وماري (مكتبة اللبيب . القاهرة : ١٩٧٢) فلهذه دلائل من « قلعة كليوباترا » (ص ١٧٧ ، ص ١٨٢ الخ) والحقيقة أن المقصود هنا هو القبر الذي بنته كليوباترا لنفسها .

ويعد المشهد الثاني أطول مشاهد المسرحية قاطبة إذ يبلغ عدد أبياته الاثنتين والستين بعد الثلاثمائة . وفيه نرى كليوباترا داخل قبرها تستمعها تعبر عن احتجازها لقيصر والحظ ، ويصل بروكليوس ويقف خارج القبر بينما تتحدث كليوباترا إليه . ويفتح جالوس ورجاله هذا الهيكل ويحاولون بين كليوباترا وأن تلعب نفسها ثم يأتي دولا فيلا يزيد من غلظها ويؤكد لها أن قيصر قد عقد المزمع على أن يعرضها في موكب نصره . وفي تلك اللحظة يدخل قيصر نفسه ويهددها بقتل أبنائها أن هن أقدمت على الانتحار فتعطيها هي قائمة بجوهراتها وكنوزها وتستدعي الحارث ميلبوكس . ولكن الأخير يكشف لقيصر انها إدخرت لنفسها نصف كنوزها على الأقل . فتثور ثائرةها ويحين جنونها وتهجم على سيلوكوسى هجمة شرسة . ويسمع لها قيصر بالاحتفاظ باموالها ويعرض عليها الرد والصدقة . وبعد خروجه تؤكد عدم فتحها فيه فنام وصيفانها بأن يلبسها الزي الملكي ويرصمن تاجها بالحل ويزينها بنفس الزينة التي كانت قد ذهبت لتقابل بها انطونيوس اول مرة على خفاف هير كيدنوس . ثم يأتي فلاح مصري حامل سلة مليئة بفاكهة التين التي تخفي تحتها الأفاعي ويرحل بعد أن يسلم السلة . وتزين الوصيفات ملكتهن . وتستغل ايراس جثة هامدة على أثر لدغة من إحدى أفاعي السلة فيما بينو . وتطعم كليوباترا أفعى أخرى في صدرها وتلمت مشرحة لانها قد خدعت قيصر المتصور وفوتت عليه أن يحقق أمه . وسلبته أغل ذرة في موكب نصره . ويندفع أحد الحراس إلى داخل القبر ويدرك شارمرمان الوصيفة قبل أن تلغظ انفسها الأخيرة . ثم يأتي قيصر مسرعا بعد أن توجس خيفة من وقوع ما وقع بالعمل . فيأمر بدفن كليوباترا جنبا إلى جنب مع انطونيوس . وتخلق هذا المشهد الختامي قلدا كبيرا من الاثارة بسبب سرعة إيقاعه وطول زمنه . انه مشهد يشد انتباه النظارة من اول لحظاته إلى آخرها التي هي أيضا وفي نفس الوقت اللحظات الأخيرة في المسرحية ككل . لقد بدأت كليوباترا منذ اللحظة الأولى في المشهد تستحث هممتها للانقاد على الانتحار ولكنها كانت تشك في صدق ما قررت وهي تفاوض بروكليوس وعندما يقدم جنود قيصر القبر عليها تحاول أن تلعب نفسها فيمنعونها . كما أن شغفها لمعرفة نوايا قيصر تجاهها واحتجازها بعض الاموال من خزائنها كل ذلك يوحي بتردها في الانتحار وتشبثها بالحياة . ولكن ما ان يكشف امر اختلاصها بعض الاموال ، وتتأكد من نوايا قيصر الحقيقي لم يعد بها أي تردد بل بعد بناي شك في تصميمها على الموت فليس تاج الملك وتخلع عن نفسها خوف النساء وتثبت انها أصبحت في شموع ورسوخ اعمدة الرخام . ويأتي موت وصيفتها ايراس وشرمرمان كنوع من التصعيد والتكريم لموتها الذي يأتي كدعوة لتطور الاحداث في هذا المشهد تماما كما كان موت كل من ايناريوس وايروس قدردا مشرفا نحو نهاية انطونيوس المجيدة في المشاهد السابقة .



ثالثاً رسم الشخصيات

وكما لاحظنا فان كثرة تغير المنظر من مشهد إلى مشهد المسرحية تشكل حقا مشكلة عويصة بالنسبة ليس فقط للمخرجي بل والنقاد هذه المسرحية . كما انها تعد - في نظر البعض - خرقا متعمدا للأصول الأرسطية في التأليف التراجيدي . ولكن الأمر - كما يرى بعض الدارسين - لم يكن كذلك بالنسبة لشكسبير ولا بالنسبة لجمهوره . لقد نظم الشاعر الفذ مسرحيته معتمدا على قوة التعبير الكامنة في اللفظة الشعرية الغنية بدياميتها ولم يعمل كثيرا على الأدوات المسرحية الأخرى . أفلا يعد ذلك اقترابا من المسرح الكلاسيكي الأرسطي ؟ اليس أرسطو هو القائل بأن الانعراج المسرحي أو المنظر (OPSIS) لا يدخل في فن الدراما ؟ . اليس من الواضح أن مسرحية « انطوني وكليوباترا » تحتفظ بفضول الجمهور وتشوقه في حيوة دائمة حتى النهاية ؟ . الا يتوسط المرء بعواطفه في احداث هذه المسرحية بفضل الإيقاع السريع وسمة الاستمرارية في تطور الحدث الدرامي وتزخر الحوادث وتبين الهول والشخصيات وتغير المكان بكثرة وسرعة مذهلة ؟ .

الحقيقة أن « انطوني وكليوباترا » من بين كل مسرحيات شكسبير التاريخية توضع في مركز الصدارة بلا جدال . فلم تتبع حقائق التاريخ ومعطياته بدقة متناهية في أية مسرحية ، مثلما حدث في هذه المسرحية . ربما كانت هناك مسرحيات أخرى قليلة ظهرت فيها « قدرة شكسبير الملائكية » ولكن هذه القدرة - كما يؤكد كوليريدج - تبلغ أقصى طاقاتها . في هذه المسرحية المدهشة التي بين أيدينا ^(١٦) يتحاور الناس ويتجادلون وينهم الواحد منهم الآخر أو يلتمس بعضهم لبعض العذر أو يسخر منه أو يصغله وينامه على أنخاب الرد والصدقة أو يعقد صفقات الزواج ومعاهدات السياسة أو يستقبل ويودع قاتلا أو راحلا يفعلون كل ذلك في الفصول الثلاثة الأولى بعيدا عن الاقتتال والحروب

(١٦) "angelic strength" هي الصلة التي عليها هذا التاكيد على المسرحية

S.T. Coleridge, Notes on "Antony and Cleopatra", From Essays and Lectures on Shakespeare (1808), of S.C.S. Gupta, Aspects of Shakespearian Tragedy (Calcutta, Oxford University Press (1972), pp. 31 — 60.

والبكاء وهي الأشياء التي يدور حولها الفصلان الأخيران . نعم فمن المدهش أنه لا تبدو أي بادرة للعنف الوحشي الفثاك قبل معركة اكتيوم وحتى هذه أيضا لا نرى تفاصيل القتال العنيف فيها بالطبع . وعندما يوت انبرايوس فانه لا يتحرج بالعنف وإنما يتهاوى بهدوء نحو الموت والسكينة الأدبية ، في الواقع أنه لا يتحرج بل يتلاشى . والأحداث التي نسمها ليست بعنف أحداث ما كتبت أوليدي ما كتبت أو عطلت على سبيل المثال . ومع ذلك تأتي النهاية فأنسبه العنف ومروعة التأثير . والمدهش أن هذا العنف المروع يأتي كتجسيت منطقية وطبيعية لأحداث وأحداث الفصول الثلاثة الأولى أهاوته (١٧) .

وتجميع هذه المسرحية بين الكبرياء الروماني والفخامة الشرقي بل وتعلق مصر شخصياتها ومستقبل العالم كله على نتيجة الصراع بين هذين العنصرين . ولقد تمص لشكير هذه الشخصيات . وتحدث بلسانهم ولعل العالم لم يقدم لنا دمي أو أدوات يحركها بخيوط رفيعة وإنما قدم شخصيات آدمية حية تتنفس وتتحرر بحس . أرايتها الذاتية ومع ذلك تؤدي الدور الذي أرادته لها الشاعر المؤلف أن رسم شخصية كليوباترا وحدها . وسبكت حديثا عنه بالتفصيل - بعد آية من الآيات الدرامية الرائعة . فهذه الملكة المصرية بعيدة اللذة للظواهر وتذكرنا مفايا جالما الأسر وتزهر بها ولكنها بفخامة مظهرها الملكي ودرامة إحاسيسها النسائية وشدة اسرافها المادي والعاطفي لا تتناسب إلا مع شخصية انطونيوس كما رسمها لشكير فارسا نادرا وعاشقا للحياة .

وتوجد بالمسرحية بعض الإشارات التي يمكن أن تساعد النقاد المتحمسين لتفسير هذه المسرحية وشخصها على أسس ارسطية . فأنطونيوس وفق هذا التصريح بطرارجيدي وقع ضحية الغطرسة أي خطأ تعدى الحدود أو ميايميه الاغريق و هريس) (hybris) فلقد خضع أنطونيوس لمواقفه وأهوائه خضعوا فيه شطط واسراف . ويحت أجربيا يقصر على إعلان و غطرسة و أنطونيوس للشعب الروماني (٣٠ م ٦ ب ٢) . وبعد موت أنطونيوس تقول كليوباترا : لكم أثنى أن القهي بهذا الصربان في وجه الإله الحاسنة (inturious) ولاخيرهم بأن علمي هذا كان يضارع عظمتهم حتى سلبوني جوهري (٤ م ١٥ ب ٧٥ - ٧٨) . فبنا نجد فكرة و حسد و الآله و حقدهم) (phthons) على البشر الذين تخطوا حدود بشرتهم ووقعوا في خطأ و الغطرسة . وهي الفكرة التي قامت عليها مسرحيات اغريقية تراجيدية كثيرة وترددت اصداؤها في كتاب ارسطو و فن الشعر . ولا شك أن لشكير على وهي هذه الفكرة لأنه يرددها أكثر من مرة في مسرحيته . فبالإضافة إلى ما تقدمه ما هو أجربيا يقول بعد إعلان موت أنطونيوس وتعلق ما يكيناس من المزابا والمقاصص في شخصيته : انتم أيها الإله يا من تمنحونا بعض الأخطاء لكي نجعلونا بشرًا (لأنه) (٥ م ١٥ ب ٨٢) . أما كليوباترا فتقول أن أنطونيوس الميت و يسخر من حظ يقصر الذي منحتهم إياه الإله لا انتلزع بعد ذلك به في الغضب عليه (٥ م ٢ ب ٢٨١ - ٢٨٣) . ومع ذلك فهو يميل إلى دراسة لشكير بعيدا بعض الشيء عن قواعد ارسطو التي بالقطع لا يمكن استبعادها تماما ونحن بصدد دراسة أي مؤلف مسرحي .

وتظهر دقة لشكير بصورة ملموسة في رسم الشخصيات بغض النظر عن ما إذا كانت هذه شخصيات ارسطية أم غير ارسطية . فالشاعر مثلا قد جعل تابع أنطونيوس أي انبرايوس محاربا عتكا في البر لا في البحر كرمز لجوء أنطونيوس نفسه في القتال البري . أما ميناس رجل بومبي فهو محارب عتكا في البحر رمزا لقوة هذا الزعيم وخبرته في الحروب البحرية (٢٠ م ٦ ب ٧٨ وما يليه) . وهكذا كان من المناسب أن يستضيف بومبي رجال الائتلاف الثلاثي فوق ظهر سفينة فهي رمز لقوة البحرية من ناحية كما أنها من ناحية أخرى وقد جمعت بين المتناقضات وهزمتها المعاصف والأمواج مثل عالم السياسة الرومانية آنذاك . ومعنى آخر فمثله هذه الحادثة وتشير إليه ، ذلك أن المضيف بومبي الذي كان أنطونيوس قد سلب يتيه أبيض يرفض الآن أن يلتقي بأعضاء الائتلاف الثلاثي إلا على البحر وفوق سفينة لأن البر - الذي يمثله بيت أبيه - كان قد اغتصب منه . وما يؤكد هذا المعنى أنه بعد انتهاء وليمة بومبي فوق ظهر السفينة وعند اتجاهاهم صوب الشاطئ يتذكر بومبي حادثة اغتصاب منزل أبيه (٢٠ م ٦ ب ٧١) . وهنا نجد الإشارة إلى أنه إذا كان لقاء الحلفاء الثلاثة مع المتدرب بومبي قد تم على ظهر سفينة راسية على شاطئ البحر فإن اللقاء الفاص بين أنطونيوس ويقصر كان أيضا بحريا في اكتيوم . لقد اغتصب أنطونيوس المنزل أي الأرض فخسر البحر وكان ذلك معناه خسران كل شيء في النهاية .

ومن دقة لشكير أيضا أن أحدا لا يطلق على أنطونيوس لقب و القائد الأعلى المتصهر أو الإمبراطور (Emperor) إلا في ميدان الحرب باتيوم حيث يتحاطب به ألصق الناس به أي انبرايوس (٢٠ م ٦ ب ٢٠) وهذا يعني دراما إشارة خفية إلى أن المتصهر في معركة اكتيوم هو

(١٧) برانلي (ترجمة حنا الباس) ، التراجيديات لشكيرية ، الجزء الثاني ص ١٩٩ وما يليها ، والتجديد بالذكر أن برنارد شو قال أن الأساطير القديمة تقدم لنا تجريبي وهي منبع الأبطال إلى حنايزر أما لشكير بل و نظري وكليوباترا و ليحور عزيز (أي أنطونيوس) إلى بلل وذلك من طريق بقلة ليست من الآله ولكنها لغيرة .

AP. Gupta, op. cit., p. 31.

بحق الامبراطور . ولذلك السبب اعداد جندي قديم نفس التسمية في نفس المشهد (بيت ٦١) . ومن الدقة ايها ان انطونيوس يخاطب كلويوترا في اكتوبر (نفس المشهد ب ٦٠) قائلا « يا ليتني » وفي ام البطل الاخريفي الاشهر ايميليس وربة البحر الاسطورية ومن ثم فان هذا الاسم يشير الى قوة الاسطول المصري الذي تقوده كلويوترا في المعركة . وبالتالي فاننا نستطيع ان نتفهم اصرار كلويوترا على ان تدور الحروب بحرا لا برا وتستطيع ايضا ان تتخيل تأثير انسحابها باسطولها من المعركة في مراحلها الاولى .

وتتميز هذه المسرحية عن غيرها من المسرحيات الشكسبيرية بمقدار الغموض الذي يكتنف شخصياتها ، ولاسيما شخصية كلويوترا وقيصر . وسنعود للتحدث تفصيلا عن شخصية كلويوترا وكتفتي هنا بالإشارة فقط الى أننا لا نستطيع التمييز بين الطبيعة والصناعة في سلوكها طوال المسرحية . اما قيصر فهو سياسي من الطراز الأول يهرع من نفسه بطريقة غامضة ويدرك تأثير ووقع كلماته على سامعيه ولا يستطيع ان يعرف بسهولة ماذا يعني بالضبط وماذا يدير . هذا ويشيع في المسرحية ككل جو من السخرية التراجيدية المخففة الى حد ما . وتنبع هذه السخرية اساسا من أننا نحن المشاهدين نتعجب لاشياء لا تعلمها شخصيات المسرحية نفسها . فنحن مثلا نعرف حقيقة . شاعر انطونيوس تجاه كلويوترا اكثر مما نعرف هي نفسها . وبالمثل نعرف عن احاسيسها اكثر مما يعرف انطونيوس ونذكر بحكم موقعنا من الأحداث مدى التضارب في بعض آراء هذه الشخصيات ونعرف مدى تعطلهم . أننا مثلا نتعرف على حقيقة مشاعر كلويوترا تجاه انطونيوس من خلال سلوكها أثناء غيابها في الفصل الأول المشهد الخامس ومن هنا نعرف ما الذي ابتاعها بزواجه من اوكتافيا في الفصل الثاني (المشهد الخامس) وعلمه امور ما كان انطونيوس ليُشدها بنفسه . ولكننا ايضا نعرف مالا تعرف كلويوترا من ان هذا الزواج تم لتحقيق اغراض سياسية معينة وجاء ضمن بنود اتفاقيات تحالف مؤقت . ونحن نتوقع - من خلال نتيج العراف المصري وتنبؤات ايندياريوس - عودة انطونيوس الى كلويوترا التي لا يمكن ان تتوقع ذلك بقدر ما تعلم من هذا الزواج وعن انطونيوس . ومثل هذه الرؤى من الموقع المتنازع والافضل من أي موقع تحمله اية شخصية بالمسرحية يجعلنا نحن المشاهدين لا نرى في هؤلاء الأبطال انفسنا او بعبارة اخرى يجعل تعاطفنا معهم ذهبيا اكثر من عطفنا او قلقنا وهذه حقيقة تقربنا كثيرا جدا من عالم سينكا الفيلسوف بقدر ما تبعدنا عن التراجيديا الاغريقية الكلاسيكية .

وتشيع روح السخرية كذلك في المسرحية من خلال تطور شخصية ايندياريوس الذي اكتسب احترامنا وقار بقتلنا ما انسم به من الكياسة وحسن التصرف والمقالاتية بصفة عامة . ولكنه عندما يهجر انطونيوس يفقد حتى احترامه لنفسه وقتله مشاعر الندم وهكذا يصبح ضحية العاطفة التي طالما احترقها . وبالمثل فان انطونيوس الذي يبدو انه قد عاد الى وجهه عندما قرر العودة الى روما لبشارة مهامه القومية نجده في روما وقد تضاعف الى جوار غريمه وقصيله قيصر واصبح شخشا من الدرجة الثانية وهذا يعني ان شكسبير بعفريته الدرامية القليلة قد استطاع ان يجعلنا نرى انطونيوس غلظيا فقط عندما يفتق في وجه روما أي في بقائه بالاسكندرية الى جوار كلويوترا .

ويعد رسم شخصية ايندياريوس في حد ذاته إنجازا فنيا ليس فقط في ميدان التحليل النفسي ولكن ايضا في فن الحكمة الدرامية . ففي الوقت الذي فقد فيه توازنه بعد أن ترك فائدو وعان من جراء ذلك مر المعاناة النفسية تجد هذا الرجل الذي اتخذ جانب العقل عندما ترك انطونيوس اللاعقلاني يقع فريسة المواقف وبغنى بسببها . فنستظر انطونيوس ويهرع بخدمة يجعله يذرف دموعا ساختا ونراه بعد ذلك يقاها حطام من انسان في الفصل الرابع المشهد السادس (بيت ١٨) . وعندما تصل اليه امواله بناء على اوامر انطونيوس نفسه تستغرقه الآلام النفسية وثأني على ما بقي من قدرته على المقاومة فيلجأ الى عوده وبغنى في اليأس والندم . وهكذا فان ما قضى على ايندياريوس في النهاية لم يكن انجازه الى العقل بل انغماسه في العاطفة او على وجه التحديد شعوره بالندم لحياة و منجم الكرم و انطونيوس . وبعد موته يبدء الكيفية انغماسه للعاطفة من رجل العقل . وهنا نجد الإشارة الى ان وضع ايندياريوس ومزج للمنطق والعقل تابعا غلبا لانتونيوس ورجل العاطفة والقلب امر ذو مغزى عميق . فايندياريوس ببقائه في خدمة سيده يرمز الى سيادة العاطفة في هذه المسرحية وعندما يهجره يغني غالبا لانه يقل عن المواقف البتيلة المتجسدة في انطونيوس وكان جزاءه ان يقع في هوة المواقف الفتاك . وهكذا يسجل شكسبير مهارة نادرة في خلق الشخصية الثانوية ذات الوظيفة الدرامية الهام .

وبالنسبة لعنصر الاخلاص والولاء في المسرحية يقول كانتور (Paul A. Cantor) ان الاخلاص اساس في السياسة الامبراطورية والحياة الخاصة بنابل ان انطونيوس وكلويوترا يجتبر كل منهما الآخر باستمرار ليؤكد من اخلاصه . ولا كانت شخصيات المسرحية كلها لا تفق على ارض صلبه حتى ان الجنود يبدون وكأنهم بلا فاك ولم يستطع ان ايندياريوس ان يجد في الامبراطورية قضية عامة يفتق تحت لوائها . فلما اعتبر ان تصرفات انطونيوس في اكتوبر مشينة (٣٣-١٠ م) رأى أنه من المثبت ان يواصل الولاء له وخدمته . فلما انهار انطونيوس فلما أيقن ايندياريوس أنه فقد الله وانه السير ودامه غير منطقي (١٣-١٠ م) ويتلاشى ولاء ايندياريوس لانطونيوس . ولا كانت قضية

انطونيوس ليست بالشئ المشرف فان خسة انطونيوس تجاهه ما واجهتها لان التضحية من اجل المصلحة العامة شئ والتضحية لصالح فرد شئ آخر . ولكن انطونيوس يعيش في مجتمع فيه الولاء والاخلاص للسيد هي الفضيلة الوحيدة المعترف بها . وهكذا عندما يذهب انطونيوس الى معسكر اوكتافيوس يجد ان الوصية قد لصقت به كخائن لسيد ولاجئ . (ف٦٤ب ١٠ - ١٧) (ف٩٦ب ٢١ - ٢٢) . وفيه عن القول أنه عندما يكون الصالح العام هو التفضل بجارب الجنود في الميدان بهدف واحد هو تحقيق النصر ولكن عندما يصبح الولاء هو قيمة الانسان الاساسية يمكن أن نجد - في ظروف ما - جنديا يفضل الهزيمة على النصر وهذا ما نجد في حديث فينتديوس (ف٣١ب ٢٢ - ٢٤) أما انطونيوس بعد ان فقد انطونيوس كاتاند لم يعد يرى امامه شيئا يعيش من أجله فموت ميتة العشاق وفي ضوء القمر وآخر كلماته انطونيوس (ف٩٦ب ١٢ ، ٢٣) .^(١٨)

وتقدم شخصية انطونيوس في الواقع بعدة وظائف تؤوله لان يمثل مرتبة أهم من مجرد أداء دور « البوق » في المسرحيات الاخرية . فهو الذي بتعليقاته النسمه يوضح للمشاهدين الخلفية الضرورية لفهم الأحداث والشخصيات وهو الذي يلعب دورا هاما في عقد المصالحة بين بومبي ورجال الائتلاف الثلاثي وفي اتمام زواج انطونيوس من اوكتافيا . وهو الذي يجهد للاحداث بصورة درامية ناجحة وان كانت مألوفة وتعني تنبؤاته . كما أنه يقف في المسرحية نقضا لسيد ورضيه انطونيوس ولكنه التقبيل الذي قصد بوجوده إبراز ملامح شخصية انطونيوس على نحو اوضح واظهار بعض النقاط الخفية فيها عن طريق القاء الأضواء عليها وذلك بفضل اناقة فرصة المقارنة بين التقبيلين . والجدير بالذكر هنا ان هذه الشخصية بكل ابعادها الدرامية من خلق شكسبير وابداه العفري لان كل ما اخبرنا به بلوتارخوس هو ان شخصا يدعي ديميتريوس انطونيوس هجر انطونيوس في اكتيوم وأن أنطونيوس ارسل اليه أمواله وأنه مات بالحمى . أما شكسبير فقد خلق منه شخصية عبوية وحل ثقة يتمتع صاحبها بوضوح الرؤية ويحل الذوق العام ويعبر عن آرائه بموضوعة كاملة دونما انفعال . يبيته بروده لان يكون صديقا وتابعيا لاحد القياصرة الرومان فهو جندي محترف صلب ولكنه الى جانب ذلك يتمتع بالليل الى السخرية خفيفة الظل ويشرب الخمر ويحرق وشيرة المدمنين ومرونة الندامي الطرف . فنحنما لعبت الحمر بعقول الجميع في ولية بومبي فوق ظهر السفينة برزت صورة انطونيوس كرجل غلبه سحر الحمر (ف٢٣ب ١١٥ - ١١٦) . وبعبارة اخرى فان شكسبير لم يبد من بين شخصيات المسرحية من هو اكثر صلاحية للتعبير عن مدى المجون الذي ساد هذه الولاية من انطونيوس الرزين . ويبلغ الانتشاء بانطونيوس الى حد انه هو الذي يدعو انطونيوس الى رقصة و ابتاع باكخوس المصيرين ، وفي هذه الرقصة نفسها يجتمع باكخوس اله الحمر الاغريقي والروماني الذي يتبع الناس له برقصات واحتفالات ماجة صاخبة مع الترف المصري والسحر الشرقي . فانيونيوس اذن لا يعرض عن التمتع بالملذات التي تنجحها احسان الحياة العسكرية . انه لا يكره النساء ويتخلط بوصفات كليوباترا الجميلات ويتمتع بذلك ايجا تمتع . وهو معجب بكليوباترا رغم علمه بمساوئها ومغرة ارتباط أنطونيوس بها وينبغي ان لا ننسى ما قاله لانطونيوس وما معناه ان من لم يرى كليوباترا فقد افتقد رؤية قطعة جميلة من هذه الدنيا . ويتمتع انطونيوس بشخصية جندي الحرب الصارم الذي ان جد الجذ وسع نداء الواجب نحى كل شئ جانبا بما في ذلك النساء (ف٢١ب ١٢٨) هذا هو رايه الخاص وموقفه الثابت من الحياة الذي يمثل تحديرا خفيا لانطونيوس المتراجع بين عواطفه تجاه امرأة واجباته تجاه وطنه ونجده .

وعندما يطلع انطونيوس تابعه المخلص انطونيوس على قراره بالرحيل من الاسكندرية الى روما - الفصل الاول المشهد الثاني - يحاول انطونيوس ان يثني عن ذلك علما ما سيلقا انطونيوس في روما من نفاق . ويعد هذا التحذير في حد ذاته مثلا واضحا لوظيفة انطونيوس الدرامية وهي التمهيد عن طريق التنبؤ بما سيقع مستقبلا من أحداث . ومن الملاحظ ان اجمع تنبؤاته قد تحققت وتأكدت فعليها . قال لانطونيوس ويقرر : اذا اتفقت الآن على ان تكونا صديقين فيمكنك ان تستأغا خلافا لكما عندما تنتهيان من القضاء على بومبي وابعاده عن طريقك حيثلا سيكون لديكما الوقت الكافي للشجار ان لم يشغلكما شاغل آخر (ف٢٢ب ١٠٧ - ١١٠) . واذا كان انطونيوس المتفائل دوما قد غضب لدى سماع هذا الكلام وأتب صاحبه بعنف فان قيصر بعيد النظر قد تقبل بهلر وتحفظ بسيط على اسلوب العرض اي الشكل لا المضمون . المهم ان تنبؤ انطونيوس يحدث الاشفاق بين الحليين الغريين قد تحقق في نهاية المسرحية واشتعلت نار حرب شروس بينهما لم تنته الا بموت انطونيوس . وانيونيوس هو ابسا الذي تنبأ وهو لا يزال في روما يعود انطونيوس الى كليوباترا (ف٢٣ب ٦٢ - ٢٣٦ ، ف٢٣ب ١٢١) وان زواجه من اوكتافيا سيمتق هو الخلف (ف٢٣ب ١٢٣) وان وجود كليوباترا في ميدان المعركة باكتيوم سيكون كارثة على انطونيوس (ف٢٣ب ٨٧) وان قيصر سيرفض متنازلة أنطونيوس في مباراة فردية (ف٢٣ب ١٣٣ - ٢٩) وان ثيدياس سوف يجلد (ف٢٣ب ٨٨) .

وتبدو دقة إنياريوس واماته التي لا تعرف انصاف الحلول على نحو أكثر وضوحاً عندما توضع جنباً إلى جنب مع نفاق ليبيدوس واتهازته . فإنياريوس ينأى بنفسه عن أن يتصرع إلى انطونيوس كما يقترح عليه ليبيدوس (ف٢٢ب٣٢) ويكتفي بالودع أن يطلب من سيده الإجابة على أسئلة قصيرة بطبعه المعهودة والمعروفة بالصرخة والصدق أما أن يتصرع إليه بأن يلتمز اللطف في الحديث والمجاملة فهو لا يناسبه ولا يناسب سيده . وعندما يشير إنياريوس إلى عبث التحالف المبرم والصدقة المصطنعة بين انطونيوس وفيصير (ف٢٢ب٣٢) فإنه يكشف عن بعد نظره ونفاذ بصيرته ويسكنه أنطونيوس بالتأنيب العنيف فيقول إنياريوس « لقد كنت أنسى أن الحقيقة ينبغي أن تغلظ صامتة » . وهو تعليق لأذع يدل على أن دبلوماسيته الائتلاف الثلاثي تقوم على أي شيء كان ما كان سوى الحقيقة . وإنياريوس هو الذي يصف مايكيتاس بعبارة عجمكة قلائد أنه « نصف قلب قيصر » (ف٢٢ب١٧٧) . أما اعتزاز إنياريوس بمهتته وحرصه على أداء واجباته واعتداده بذلك ليجعل في عدم موافقته على تدخل المرأة في الشؤون العسكرية (ف٢٢ب٣٢) وعندما يعلم بفرار انطونيوس من معركة اكتيوم يعصر على البقاء إلى جواره في ستمته ورغم خطورة الموقف ويقول « سأنتع حظ أنطونيوس المجرع رغم أن المنطق يقف ضدي » (ف٢٢ب٣٤) وهو لا يفهم كيف يفشل انطونيوس امرأة - مها كانت - على مجده العسكري (ف٢٢ب٣٣) ويتعجب كيف يجري وراء كليوباترا الحاربة (ف٢٢ب٣٣) . ومن السخرية - كما سبق القول - أن إنياريوس الذي يعيب على انطونيوس تغليب العاطفة على العقل وتلبية نداء القلب على حساب أداء الواجب قد وقع في نفس المخطوطة لأنه أصر على البقاء إلى جانب المهزوم مغلباً القلب والعاطفة على صوت العقل والمنطق .

وإذا كانت شخصية إنياريوس تمثل دراسة نفسية دقيقة لرجل معتدل وقور فإن رسم شخصية قيصر يمثل غروصاً في عقيلة الرجل السياسي . وتصور لنا الروايات التاريخية قيصر - أو بالكامل جايوس يوليوس قيصر أوكتافيانوس المعروف منذ عام ٢٧ ق . م باسم أوغسطس - رجلاً وسيماً لطيفاً مع النساء لا يعزف عن الترفيه أو عمارسة الهوايات الرياضية والصيد ولا يعرض عن سماح أو إلقاء بعض الفكاهات . ومع أنه كان متفكراً وعظيماً إلا أنه كان - كالكثيرين من أفراد الشعب الروماني - يؤمن بالخزعبلات . ولقد سبق لشكسبير أن تناول دراسة شخصية رجل السياسة في « هنري السادس » (١٥٩٢) و « هنري الخامس » (١٥٩٩) و « يوليوس قيصر » (١٦٠٠/١٦٠١) . ومن تحليل هذه الشخصيات الشكسبيرية نرى أن الحياة السياسية تتطلب التحلي ببعض الصفات التي قد لا تناسبها أو تحوز على رضاها في الحياة الخاصة . كما أنها قد تستلزم التحلي من بعض الصفات التي يمكن الاستغناء عنها في حياتنا الشخصية . وإذا كان عصر شكسبير قد اتسم ببعض مظاهر العنف والخروج على القانون فإن تأكيد الذات كان الوسيلة المثل لضمان النجاح في عالم السياسة . كان هناك تهديد دائم بالعصيان المدني والتأمر المسلح مما استتبع أن يكون الحاكم حشداً حينما يستطيع أن يدمر الأهواء الشخصية ويقضي على الطامع الفردية من أجل الصالح العام . ولا غرو أن يلجأ الحاكم آنذاك للأسلوب الماكيا فيلي ابتغاء التغلب على العناصر المشردة . ولقد كان قيصر شكسبير رجل دولة من هذا الطراز ، لقد تلون بمخلفات الألوان وأرتدى شق أقمعة الزيف والخداع فصار إنساناً غامضاً . لقد ضحى بحياته الخاصة فهكذا يبدو من مطعيات المسرحية التي لا تظهره أماناً إلا غارفاً في شؤون الحياة العامة بعيداً عن كل ما هو خاص بنفسه أو بأسرته . ولكن أهم ما يهم قيصر هو أن يحدث احسن الانطباعات لدى الناس عن نفسه فهو حريص تمام الحرص على أن يقول ويفعل الشيء الصحيح وفي الوقت المناسب . ومع ذلك فلا يمكن أن نقبل إلا أقل القليل من كلامه عن أنه امر صادق ومسلم به فأغلب كلماته تطن أكثر مما تظهر وتحوي أغراضاً سياسية وتضم أكثر من معنى ولا يمكن الاعتماد عليها . وبعبارة أخرى ليس من السهل دائماً أن نعرف ماذا يقصد قيصر بما يقول . أنه يشتم بعد نظر سياسي . كما يمكنه من رسم كل خطورة يخطوها نحو هدفه النهائي وهو التربع على عرش السيادة العالمية . لقد اعتبر قيصر نفسه عظمواً عندما علم بأن انطونيوس ترك كليوباترا متجهاً إلى روما فلقد كان آنذاك في أمس الحاجة إلى عون انطونيوس وقوته العسكرية من أجل تحقيق هدفه المرجح وهو التغلب على بومبي . وهو يعرف أن تحالفه مع انطونيوس مؤقت (ف٢٢ب١١٦ - ١١٨) ولكنه يعامله بمثلوق وكياسة ويضاهي الفرقة فيرافق على عقد زواج انطونيوس بأخته أوكتافيا . فهو إذن زواج سياسي يعطي قيصر زمام المبادرة وهي وسيلة ماكيا فيليه في سبيل تحقيق غاية يزعّم قيصر أنها قوية . لأن أباه يادة سوء المعاملة من جانب انطونيوس تجاه أخته يمكن أن تؤخذ ذريعة مقبولة لإعلان الحرب على انطونيوس وهي الحرب التي كان قيصر يتوق إليها بهدف التخلص من انحراف انطونيوس ومطامير كليوباترا . ويؤكد تفسيرنا هذا ما حدث بالفعل عقب رحيل انطونيوس من روما مباشرة إذ شرع قيصر في تنفيذ خطته بالاذن بتدبير بومبي ثم التخلص من ليبيدوس . وتحفظ لنا الروايات التاريخية ، ولأسيار رواية بلوتارخوس ، كما رأينا - أن انطونيوس قد اشترك في هذين العملين على نحو أو آخر أما شكسبير فقد جعل قيصر يجتهد انطونيوس تماماً ويتحمل المسؤولية كاملة بمفرده مما أتاح لانتونيوس الفرصة سانحة لأن يقرر العودة إلى كليوباترا غاضباً من قيصر وأخته وروما كلها مفضلاً عليهم عيشته السكتندرية . وعندما يتعرض انطونيوس في أحد رسائله إلى قيصر على تحية ليبيدوس بتعالم قيصر أمام الشعب بالقول « لقد أخبرته أن ليبيدوس قد أصبح قاسياً جداً » (ف٢٢ب٣٣) وهذا ما لا يمكن تصديقه لأن ليبيدوس كان ضِعفاً . وعندما يجبر انطونيوس أوكتافيا كما كان متوقفاً تستع لتقصر فرصة ذهابه لإعلان الحرب عليه وبعد هزيمة انطونيوس يعترف قيصر صراحة بأن العالم لا يمكن لتسبع لها معاً إذ ينبغي إلا

يكون هناك أكثر من قير. ويضيف: ولا يمكن لنجمينا أن يلتقي في واء (١٥٨-٣٥-٤٨). وهو أول أنطونيوس كان كلاروس في جسده فكان عليه أن يستأصل الجزء المريض من الجسد بعملية بتر قاسية. وإذا كان بولتارخوس يذكر أن قيرسألف أخرف الدمع منتفعا مع هجوت أنطونيوس وواقع في خيمته خلفها منتفعا في مسرحية قيسير يظن أن التباير الدموع وهو بين جنوبه ما يمشي بأهنا معوم فمناحج سابعه وليست نابعة من احساس صادق بل الخلف من كسب نظير القيرسية. هل أي زائل وأنطونيوس (١٥٨-٣٥-٤٨) ما يولي ما لا يتقل وسلوكه السابق وما يدخل في الحرج على انتصاح الشهامة والقيرسية. هل أن قيرصر - أول أنطونيوس وكوليتار - بعد يتقدم كما يبدو من قوله لأخته التي عادت فقيهاً إلى روما دون موكب يتصاحبها أو رسول يسبقها وأكثها خادمة من السوق يقول: ولقد آتيت وكأنك لست آتيت قيرصر (١٥٨-٣٥-٤٢). ولكن قيرصر - هل خلافاً أنطونيوس وكوليتار - لا يتنعم بحب العامة ولا يسعى إلى ذلك بل أن يشتر تجرد مسامح أن أنطونيوس يملك بأكتاف عامة الشعب اللين تفوح منهم رائحة العرق الكريهة. انه يحضر عبودية السوق وتقلب مزاجهم - صفة اللؤلؤ الغارر في عذائ السليمة كما أراد أن يصوره قيسير.

لقد نجح قيصر في تنفيذ خطته الباردة فحصل من تلقا الطغوتيين العسكري ثمة على صاحبه وبيرة له . وعامل على يد بالغ هنة انه ما ن
يومي مايكناس اطلاق الشعب الروماني عن اتهامات الطغوتيين برد قيصر باهم قد علموا بالفعل (١٢٣٦٩) . وعندما يقول أجيروا انه
ينبغي الرد على الطغوتيين فتاحة اجابة قيصر وتدته فقد تم ذلك بالفعل (١٢٣٦٩٣) . فقيصر يستل كل نصيحة مفيدة وسابق كل
مشورة كلامية بالتنفيذ الفوري والعمل . وهو يحدد جهاز خباياات الطغوتيين وينجح في عبور البحر الابوي واحتلال نورتي بسرعة وسرية تامة
اضلعت انطونيوس وكانديديوس . اما جوابه هو فلا يخطون ويقول " ان في حيوتا عليه كل تعاليه الخبايا مع الرياح " (١٢٣٦٩٤) .

وإذا كانت شخصية قيصر لا تتوزع برصاناً وتعاطفاً إلا أنها ليست منفردة بصفة عامّة، حقا فإنّ تدنيس استغلاله لأخته أو كبتها أو وضعها في موقف حرج وإيهاها وتحويلها للعداوة والتحالف بين العتيقوس وكنكتنا لأشكّل لحظة في أدب أبيه أعتابها ج. أ. إلى الأشارة التكررة في المسرح إلى القدر والضرورة والتجهم والتبؤات وهي في قيصر بل في كل سؤى أدبنا طيلة يد الألفية (١٩٤٢) ع. عن نفسه سيد المرحب والجلال المرحب (١٩٤٢) م. ب. عن المرحم عن أن قيصر حينما إعل على أن يكسب إعجاب الجمهور من الماسمين من حوله إلا أنّنا ينبغي ألا نأخذ احترامه وتبجيله (١٩٤٢) م. ب. عن الفعل بنيتان من شعور عقلي صادق بتقدير تأثير ريشة وإعجابنا الشاير في مقومة موزينا (١٩٤٢) م. ب. مع ذلك لا نطوّر نيتنا لتصاناً إلا للفعل بنيتان من شعور عقلي صادق بتقدير تأثير ريشة وإعجابنا الشاير في مقومة موزينا (١٩٤٢) م. ب. مع ذلك فهو عندما يتنص العتيقوس إلى بقته أن يتوجه يا بني هو شخصياً بالثالثة . والحقيقة أنّ الشاير العتيقوس لا تعدم إبرازة شعور البرودة في شخصيته خصوصاً مع بلور الشك حول تصرفاته وكلماته عندها من أن يترك الأضواء من غربة العتيقوس وشخصية كلبواترا . في نفس الشاير

[illegible]

استطاع شكسبير أن يقتنعا بأن قيصر على الرغم من مساوئه يمثل ضرورة ملحة من أجل تحقيق السلام العالمي^(٢٢٠). نعم فما كان السلام الروماني - من وجهة نظر بلوتارخوس وشكسبير ليحقق على يد رجل مثل انطونيوس أو امرأة مثل كليوباترا .

ولقد حرص انطونيوس على أن يطلق صفة « الولد » (boy) أو « المستبد » (bovine) على غريمه قيصر (ف١٢م١٢٤). فالفرق في السن بين قيصر الشاب اليافع وانطونيوس الكهل الناضج - وهو أمر أولاه شكسبير فائق عنائه - يكسب الأخير تأييد وتعاطف المشاهد في أنه عنصر أساسي في معاناة انطونيوس النفسية فهو الفارس المحك الذي يلقي الهزيمة على يد « صبي » محدث ومبتدئ في مجال الحرب والسياسة . هذا ما يراه ويعاني منه انطونيوس أما الحقيقة فهي غير ذلك وتلمسها في المكر السياسي والدهاء التنكيكي في دبلوماسية قيصر حتى أنه عندما أعلن الحرب لم يعلنها على غريمه ومواطنه انطونيوس بل ضد كليوباترا الملكة الأجنبية (ف١٢م١٢٣ب٥) وعندما أرسل تيدياس إلى الاسكندرية حله رسالة إلى كليوباترا تقول أن قيصر « يعلم أنك تحمضين انطونيوس لا عن حب بل عن خوف » (ف١٢م١٢٣ب٥٦ - ٥٧) . ومن أكبر المحطات الدرامية في المسرحية ككل لقاء قيصر وكليوباترا سيدي الرباء والخداع (ف١٢م١٢٤ب٢) . ويكسب قيصر الجولة الأولى في هذا اللقاء إذ يبادر بالمجوم متظاهرا بأنه لا يستطيع التمييز بين كليوباترا ووصيفاتها (ب١٢١٢) فتوجه كليوباترا ضربةها الأخيرة بردها قائلته أن الإله « لا - قيصر - هي المستولنة عن ما وصلت إليه الأمور » (ب١١٥١١) . ويحل قيصر دور النباله عندما يجبرها بعد جاء ليعلم ما تشي به في التصرف حيالها (ب١١٨٦١٨٦) . ولكن المشاهد - وفي الأغلب كليوباترا - تعلم نية قيصر بأنه قد عقد العزم على « أن يسوقها في مكوب نصره » (ف١٢م١٢٤ب٢٥٦) . ويتأكد خداع قيصر عندما يدخل دولابلا ويبين نواياه اللبينة وهكذا كانت كليوباترا الماكرة تدرك أن قيصر يخدعها بمجمل الكلام واستطاعت الملكة المصرية أن تكسب الجولة الأخيرة بأحباط أهداف قيصر السياسية وذلك بانتحارها الذي يعد بحق أول انتصار على قيصر طوال المسرحية .

ولا يخفى لبيدوس من هذه المسرحية الطويلة سوى بشمانية وأربعين بيتا يلقيها أثناء الحوار . وهو ما يعكس قصر دوره وضآلة شخصيته التي لا يجتهد في فهمها منذ المشهد الثاني في الفصل الثالث ولا نسمع عنه قط بعد ذلك . وربما لن نشر بضاعة الدور الدرامي الذي يؤديه لبيدوس في المسرحية إلا إذا تذكرنا أنه كان أحد أفراد الائتلاف الثلاثي الذي أسس كيما يرمز الأمور لها بعد موت بوليوس قيصر ولفترة طويلة من الزمن . ولم يكتف شكسبير بالاحتفاظ بما ورد في الروايات التاريخية من أنه كان الشريك الضعيف في هذا الائتلاف بل زاد على ذلك أنه خلع عليه بعض الملامح التصف كوميدي ذلك أنه بالفعل يثير الضحك بشدة فغالب لكل من قيصر وانطونيوس بما يستجلب مسخرة أجريبا وايوناريوس . أنه في الحقيقة شخص منمنق المظهر منتم الكلمات تقتصر وظيفته الأساسية على تهذبة المواقف العتيقة . يسخر منه الخدم أثناء أعداد ساجده بومبي على أساس أنه رجل وضع في مركز أكبر بكثير من قدراته وطاقتاته . أنظر إليه وقد أسرف في احتساء الخمر اسرافا وقع في ضيوبة حله بعدما احد الخدم على ظهوره خارج مكان الوليمة وأحداث المسرحية كلها . أليس في ذلك رمز لاختلافه غائبا من عالم السياسة الرومانية التي لم يكن كنفه لها ولرجالها ؟ وأسع للخادم معلقا من منظر لبيدوس المخمور والمحمول بلا حراك إذ يقول « أن تدعي لشغل منصب كبير ولا تغدر على البومض بأبعائه كمثل فتحات العين بدون المقلة فتكون عندئذ مدمارا على مجال الوجه » (ف١٢م١٢٤ب٢١٢) أما

(٢٢٠) يقول كانتور أن اوكتافيوس الذي يبدو منظوريا كنموذج للروح الرومانية والفعالية التغلبلية لا ينتع في الواقع بأية قوة ولا يمكن مقارنته بالاناضل الجمهوريين في كورولاوس ١٠٠٠ ميلوس قيصر ، وحل الرغم من أنه لا يقدم على الانضمام في صفوف صائمي التمة والزلف الايمراطيين إلا أنه في المقابل لا يقدم بدلا وكأنه يترقب فقط بالعجز عن تدليل قلبه ليس هناك من أهداف عليا والتكاسر سامية يقوم عليها رغبة لتلرف . أنه ليس فليوسا روايا أو اخلاقيا بل في مواجهة مبدأ انشاع اللذات الايموري . انه هو نفسه لا يتحمل أن يكون ايموري مستدلا أو ما يمكن أن نسميه في إيمانه أنه يلتصق (utilitarian) فهو لا يرفض البتة والفرق لا يسبب هوانها للرجعية وهذا ما يبدو من خلال تشريحه لفرقة انطونيوس (ف١٢م١٢٤ب٢٣٠ - ٢٣٠) . ولله الأسباب جمعا يقول كانتور أنه لا يمكن أن يكون اوكتافيوس في انطونيوس وكليوباترا ، التميز الذي تقاس عليه شخصية انطونيوس . ولم يكتف أحد المسرحية قط في أن يصف أن يكون انطونيوس مثل اوكتافيوس وكل ما ترمده بدمور حول قوله أن يكون انطونيوس مثل انطونيوس في أيمه الأولى أي ابن مصر روما القديمة . وهذا يعني أن اوكتافيوس ليس هو الشخصيات باسم الفكرة الرومانية وليس هو الذي يعطينا الأساس للفتشال الروماني ولكنه انطونيوس كان كان في الماضي ومن ثم فلا معيار لانطونيوس سوى انطونيوس نفسه (ف١٢م١٢٤ب٢٣٠ - ٢٣٠) . رابع Cantor, op. cit., pp. 28 - 30.

(٢٢١) تقول الترجمة الحرفية للجملة « أن تدعى إلى الأجواء العليا ولا ترى متعصرا فيها . . . الخ » وهي صورة شريفة مروية من علم الفلك البطلمي الذي كان يقوم على فكرة وجوه سبعة ليعوم بولوريه حول مركز زائد . ويعني كل واحدة منها : بما في ذلك الشمس - حل كوكب وانما كانت تتحرك مرة واحدة حول الأرض كل يوم . وكانت العين الالامية تقارن ابن النصر الاغريقي الروماني بالجم . كما أن كلمة disaster الواردة في هذا النص مشتقة من كلمة Astrof الاغريقية ومعناها « التجم » مع إضافة المصطلح « لك » في بداية الكلمة . والمحدث أن . لويس موزس يترجم هذه الفقرة كما يلي : « أن مثل بومبي مثل الكوكب المنطفيء . بدور في ذلك مفهوم ولا يصير أحد كمجبره العين للفرار بشدة أحد تشويها فيها » وأخيرا ما مزموج لأن الترجمة غير دقيقة من ناحية ولا جعلها تدور حول بومبي من ناحية أخرى في حين أن المقصود هو لبيدوس كرايا وأن كان لا يذكر اسمه .

تعليق انطونيوس فكان كما يلي ان هذا الخادم و يحمل ثلث العالم (ف٧٢ب٨٤) وهي عبارة تحمل اشارة واضحة لعبارة اخرى سابقة و هو غف فيها انطونيوس على انه نصف اطلس والعمود الثالث للعالم . ويقول ابروس عن ليبيدوس الذي اودعه قيصر السجن لهما بعد و لقد سجن الثالث المسكين "poor third" (ف٨٣ب١٠) ويتحدث اجريبا وايونيابوس عن نفاق ليبيدوس خلفيه فيقولان انه عندما يمدح قيصر يصفه بأنه و جوتر الرجال ، وعندما يثني على انطونيوس يصفه بأنه و رب جوتر ، اي رب رب الارباب ١١ و يصفه كذلك بأنه كالمطائر العربي العفاه الخالدة التي تعمر مئات السنين والتي عندما تحرق غيب من الرماد مرة اخرى (وفي ذلك ربط واضح بين انطونيوس وسحر الشرق) . وعندما يتناقض قيصر يقول و ان اردت أن تمدح قيصر فقل قيصر ولا تزد (ف٨٣ب١٣) انه يجب قيصر أكثر من اي شخص آخر ولكنه مع ذلك يجب انطونيوس حيا فوق كل تصور . فلا الالسة بقادرة على التعبير عن هذا الحب ولا الصور تستطيع ان قلله ولا يعرف الكتاب كيف يشرحوه ولا المشدود كيف يتفنون به ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد . اما حبه لقيصر فهو الاعجاب والمخفوع والخوف والحشوع . وينتهي ان لا ننسى ان مسخرة اجريبا رجل قيصر وايونيابوس رجل انطونيوس من نفاق ليبيدوس قد تالت بطريقة غير مباشرة من مسيبيها فضلا عن ان اجريبا قد تعرض لانطونيوس كما تعرض ايونيابوس لقيصر بصورة شبه صريحة . والجدير بالملاحظة قبل ان نترك هذه النقطه انهما يتبادلان الحديث هنا على نحو سريع وناطف ويتقاسمت البيت الواحد (stichomythia) على نحو ما كان يحدث في المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية (راجع بصفة خاصة آيات ١٤ - ١٦ في المشهد الثاني بالفصل الثالث) .



رابعاً : أنطونيوس بين الحب والواجب

وليست مسرحية و انطونيوس وكليوباترا و هي اطول مسرحيات شكسبير بحسب بل هي ايضا أكثرها في تعدد الشخصيات . واذا تبنينا لغة الارقام نجد ان الشخصيات الاربعة الرئيسية أنطونيوس وكليوباترا وقيصر وايونيابوس وقد قامت بحوالي ثلثي المسرحية ، تحمل انطونيوس وحده عبء ٢٥٪ وكليوباترا ٢٠٪ وقيصر ١٢٪ وايونيابوس ١٠٪ . اما الثلث الباقي من آيات المسرحية تنتسبها خمس اربعمون شخصية صغرى لا يتعدى دور اي فرد منهم نسبة ٤٪ من المجموع الكلي لآيات المسرحية . وتشير هذه الارقام بوضوح قاطع الى تركيز المؤلف على شخصيتي انطونيوس وكليوباترا فهما يقومان معا بحوالي نصف المسرحية . وأكثر من ذلك فان ثلث الشخصيات أهمية أي قيصر يوظف كالنقيض الشارح لبعض جوانب شخصية أنطونيوس أما الشخصية الرابعة في الأهمية ايونيابوس فله مكانة خاصة وذلك لقربه من العاشقين وتغانيه في خدمة انطونيوس .

ولاشك في ان نفس عنوان مسرحية شكسبير و انطونيوس وكليوباترا و يطرح علينا السؤال التالي : ايها البطل المأساوي الحقيقي الذي يقع في شخصيته جوهر المسرحية كلها ؟ ولعل تقديم اسم انطونيوس على اسم مشوقته في عنوان المسرحية يوحي بأنه يحظى بالنصيب الأكبر من عنايته ورواية الشاعر وبعد دليلا واضحا على ان شكسبير نفسه يميل الى وضع انطونيوس في مركز البطل المأساوي للمسرحية التي لولا ذلك لاسكن ان يكون عنوانها و كليوباترا و انطونيوس . ودور انطونيوس فعلا هو الدور الأكبر والأهم كما وكيفا لان شخصيته تسيطر على اعتماتنا منذ بداية المسرحية الى نهايتها . حتى في الفصل الخامس الذي يركز فيه الشاعر على كليوباترا بعد موت واختفاء انطونيوس لا يزال الانخير هو محور الانفعال وملمح كل الانكاس فعلي يدور كل حديث واله يشير كل حوار . اما اذا اعتبرنا ان لب المأساة في الاختيار الاخلاقي بين الواجب العام والمصلحة العليا من جهة والحياة الخاصة والمتعة الشخصية من جهة اخرى فيجب ان نتذكر دائما انه كان اختيار انطونيوس لا كليوباترا . وهو الذي تحمل على كاهله عبء التناقض الحاد بين عالم الحب والمرأة من جهة وعالم الحرب والامبراطورية من جهة اخرى . كما انه فلز بتسبب الاسد عن التنازع المأساوية التي ترتبت على ذلك الاختيار الاخلاقي او التصادم بين التقضين الحب والواجب . حقا ان شكسبير يستخدم كل وسائل التركيز الدرامي والشعري في الفصل الخامس لارتفاع بكليوباترا في نهاية المسرحية الى قمة البطولة فجعل حديثها غائيا عذبا وقدم وصفيها على اعبه الاستعداد في كل لحظة للتضحية بالحياة من أجلها ولم تفقد المعاناة كليوباترا الألية الملكية بل زادها رسوخا وعظمة بفضل الروح الرواقية التي تجلت بها وهي تواجه الموت . وأصبح انتحار كليوباترا بمثابة حفل عرس متزف فيه الملكة المصرية الى مشيقتها انطونيوس في العالم الآخر . وجاء الد اهدائها قيصر ليشهد بأنها بعد الموت بدت كالثامنة في احضان انطونيوس كل ذلك وفيه الكثير مما سمعوه اليه تفصيلا عند حديثنا عن شخصية كليوباترا يوضح ان شكسبير كان يهدف الى خلق مزيد من التعاطف والاعجاب في قلب المشاهدين تجاه هذه الملكة في لحظاتها الأخيرة . ولكن هذا كله لا ينسبنا انطونيوس ، ذلك ان كليوباترا لا تكسب تعاطفنا واعجابنا الا من خلال تغانيها في حب انطونيوس واخلاصها له بعد

موته. وهذا وينبغي أن نضع في الاعتبار أن شكسبير في الواقع قد أعطى لانتونيوس الكثير من الاهتمام والتبجيل الذي جاء معظمها على حساب كليوباترا، وقد لا نتيقن ذلك إلا إذا أخذنا إلى الذاكرة ما فعله المؤلف الفرنسي جوتييل في كليوباترا الأسيرة، وما فعله أمير الشعراء العربي أحمد شوقي في مصرع كليوباترا.

أما إذا قرئنا ملامح شخصية انتونيوس شكسبير عن قرب فإن أول ما يفرض نفسه علينا فرضا من النظرة الأولى هو مقدرته الحربية وحكته العسكرية هو ما يلتفتدوس قائد جنده يتحدث عنه فيقول أن اسم انتونيوس - مجرد الاسم - يثير الرعب في قلوب الأعداء وكأنه كلمة سحرية (٣١١ب٣١). أما فياويل يقول عنه أنه شبه جارس اله الحرب نفسه (٣١١ب١) وتحاطبه كليوباترا قائلة «أنت يا أعظم جندي في العالم» (٣١١ب٣٨-٣٩) وتقول غاطية إياه أيضا «يا أنبل الناس» و «تاج الأرض» و «أكبر الحرب» و «علم الأبطال» و «دعوى أصحوة الدهر» (في أماكن متفرقة) وبعد أن يموت تقول «لم يعد على الأرض ما يستحق أن يطلع عليه القمر» (٣١١ب١٤٠) وما يليه «وهي التي كانت قد حاطبه بعد عودته من إحدى المعارك بالقرب من الاسكندرية منتصرا قائلة «يا سيد السادة»... يا أيها الشجاعة اللابالية» (٣١١ب١٦-١٧). وتصف لنا حلما رآته في المنام وفيه نجد انتونيوس، وقد وقف متفرج الساقين على جانبي المحيط وذراعاه المرفوع يعمل العالم (٣١١ب٨١-٨٣) وهو ما يذكرنا بكتولومبوس جزيرة رودس (٣٣) واسطورة أطلس (٣٤). نعم فكليوباترا ترى فيه هرقل الرومان أو الرومان الهركلي ذات العلاقة الوطنية بالتفضيلة الكاملة (٣٥) والسياه الألهية أنه كما نرى نهار العالم أو شمس الكون وكل ذلك بفضل إجماعه العسكرية التي طبقت الأفاق وجعلته يعمل مسؤوليات ثلث العالم - أو نصفه في الواقع - على كتفيه كأحد أعضاء الائتلاف الثلاثي وكسيد ممالك الشرق.

ويتحدث انتونيوس عن نفسه فيجرب إما تعبير عن شجاعته الفائقة إذ يقول عشية معركة الاسكندرية «لأحيا عدا أو لأغسل شرقي الميت بالدم حتى يحيا من جديد» (٣١١ب٤٠-٤١). ويصف نفسه بأنه «أعظم أمراء العالم وأنبليهم جميعا فهو يفضل أن يموت ميتة الشرف على أن يسلم خونه» (٣١١ب٤٤) وما يليه «... وهكذا يواصل الشاعر تفخيم وتغخم صورة بطله سواء عن طريق حديث الآخرين عنه أو ما يقوله هو عن نفسه مزوها بأعجابه وشجاعته. وهناك محاولة للربط بين بعض أبطال وأله الأساطير القديمة فليقول شبه نظرات انتونيوس بنظرات اله الحرب مارس كما يصفه بأنه العمود الثالث الذي يرتكز عليه العالم وفي ذلك إشارة إلى أسطورة أطلس. ويرى في ليبيدوس «جوتير البشر» ويقرن بينه وبين «الغائر العربي» أي العنقاء. أما أنطونيوس فيعتبر سيده انتونيوس منجبا للكرم. وحتى جنود قيصر، كان من بينهم من قال

(٣٦) يستعمل شكسبير في المسرحية وكلمة الأرض، ومشتقها وترادفها هنا إلى جنب مع «البحر» و «السياه» ما يشير إلى اتساع الإمبراطورية الرومانية المترامية الأطراف والتي غطت كل الأراضي حول البحر المتوسط. ولكن هذا الاستخدام - كما يرى دالت - يخدم هدف شكسبير في تصوير انتونيوس كبطل يمدى يده إلى الأرض والبحر ويملأ فوق المنفى الأممي ويصل إلى المنفى الكوني والأي الغطر:

G.W. Knight, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays* (Methuen 1931 repr. 1938), pp. 206 ff.

(٣٧) قبل أن يتلا شخشا للغة (Colossus) كان قد ألمح على مدخل ميناء جزيرة رودس لاله أبوللو (أو غيره) وكان هذا التمثال أحد المعجائب السبعة في العالم القديم وصار مثلا للضخمة.

(٣٨) أطلس (Atlas) هو عملاق من سلالة المملاقة تيتانيس عوقب بسبب اشتراكه في الثورة على الآلهة ومحاولة الاستيلاء على الأوليمبوس بأن يرفع السياه على رأسه وينبذ في مكان ما بأقصى الغرب.

(٣٩) ما يليه على انتونيوس وكليوباترا صفه البطولة والتفضيلة هو قرارهما بأنسيه ما وسط المخاطر والواجب ما في بهار مجهر. فلي مقلها هذا در حاسم على ما وصلت إليه الحكمة في مصرهما بعد سقوط المدينة القديمة روما بفضلها القبطية أنشأ فراخ في التنوير للعب الظلم والقيم القديمة. ولذلك كان انتونيوس وكليوباترا قد سبقا مصرهما في فهم الأمور لقد قررا تحت وطأة الشعور بعدم الأمان أن يمشيا بدون تأيد الظلم والأعراف. أما اوكتافيوس فهو المنير - غير البطولي - للإمبراطورية الرومانية وأدارها بالبروقراطية التي على أية حال كان يوسمها أن تسيرونه. أما انتونيوس وكليوباترا فهما البطلان الحقيقيان لفترة ما بعد سقوط الجمهورية الرومانية لأنها قد حاولا البحث عن طريق جديد لتسليم التايلا. والجدري بالذکر أن انتصار اوكتافيوس في النهاية لا يعني اله البطل المنتصر والمحبوب من العكس من ذلك نجد أنه كلما حلقت انتصارات عسكرية على حسيه كلما كان ذلك على حساب شهيته وعلى حساب تعاطفه معه. أما انتونيوس فهو الأقدم على استعلاء الولاء لأنه ارتبط بعلاقات حميمة مع الناس. ولقد استطاع أن يتزحزح إلى الصليب - أو قل - النصر - من قلب الهزيمة في موقعة موندنا وكذلك في موقعة اكويوم ومن ثم في نهاية المسرحية وعند موته. وهو الذي لا يلموه الجفوة بعد الهزيمة ويشرون بالظن بأنهم لم يفلحوا إلى جوارها في ساحة الشدة. لقد وضع انتونيوس نفسه إلى حد ما فوق مستوى التفضيلة الأدبية على أنه أبلغ عنه ثمة. معها كانت وضعه - لا يمكن أن ننقص من قيمته ويكفي أن يذكرنا بجماعه مذهبه المعيد ليقظوا على ولائهم له. وهذا يعني - بل رأي كاتنور - أننا أمام مبادئ جديدة للحكم الإعلاني بحيث أن الولاء واللقمة هما أهم شيء. فإن انتونيوس يظننا بأن تعاميه بأنه على نية على أساس نتائج مبدع ومن ثم فإن السلوك الذي لا يتأثر من مجد انتونيوس قد يكون خطيا للأخريين راجع

Cantor, op. cit., pp. 149 — 153, 203 — 205

ان أنطونيوس مثل جوبيتر على الأرض والفضل ما شهدت به الاعداء . اما يوسبي فيصفه قائلا بان « به من صفات الجندية ضعف ما يزمليه (في الالتلاف الثلاثي) » (١٢٧ب ٣٤ - ٣٥) .

والجدير بالذكر انه مع الاعتراف بان مسرحية و النطوني و كليوباترا و تعتبر من وجهة النظر التاريخية استمرارا للمسرحية و بوليوس قيصر و لنفس المؤلف شكسبير الا انه ينبغي ان نفرق بين شخصية أنطونيوس في كلا المسرحيتين . لقد وضع الشاعر الانجليزي نصب عينيه - فيما يبدو - ان يحول شخصية أنطونيوس الشاب البالغ العبد والسياسي الانتهازي في بوليوس قيصر و الى رجل آخر في سن الكهولة والنضج يجذب سلوكه ولكنه لا يزال يبعث عن التمتع واللذة او بعبارة اخرى وبجيزة رجل عظيم يهوي من عليائه .

وعندما يظهر أنطونيوس في بداية المسرحية يعلن ان الممالك لا تساوي شيئا وانه لا يجه ان تغرق روما في مياه النهر لان للة الحياة لا تتحقق الا في الحب . فما إن ينتهي من كلامه حتى تصبه « فكرة رومانية » تجعله في اشد حالاته انشغالا بشئون السياسة و الممالك . ان عناية أنطونيوس بمجملتنا تستعيد كل كلماته فهو الذي كان يلعب بنصف العالم كينفا شاء وسبب الممالك لن يشاء وبغضبي بالدينا كلها من اجل ساعة مرح ويعتق الرقاب لقاء فكاعة يسمعها . ولكنه يفقد كل شيء في النهاية بفقد الممالك ويخسر الملوك والحلفاء والأصدقاء بل والحلم والاتباع وهو اشد ما يؤلم او كما تقول شارميان و ان ألم فقدان العظمة يفوق ألم انفصال الروح عن الجسد » (١٣٤ب ٥) . ولكن أنطونيوس في انبعاثه عظيم عظمة آلامه ذاتها انه القاتل لكليوباترا و لانتلر في دمة واحدة ، فواحدة من صومك تعادل كل ما كسبت وما خسرت و (١٣٤ب ٦٩) . لقد نزل أنطونيوس الى مستوى قدره التمس فصدع الى مرتبة البطولة وهو الامر الذي يتضح على نحو افضل لو قارناه بفيسر الذي يبدو في قمة انقضائه فارغا وثالها الى جوار فرعه المهزوم والمرفوع الى اعلى بفشل القيم الانسانية التي يمثلها . لقد احب أنطونيوس كليوباترا وهو على علم تام بان كل ساعة يقضيها في احضانها تأخذ من مجده وشهرته وتسيء الى سمعته فاختار فقدان المجد والشهرة في سبيل الحب . لقد ضحى بالممالك وكسب الحب وتحولت انتصاراته في ميدان الحرب الى اجداد في مجال الحب . واذا كان اقدامه في الحرب لم يفسد قد جعله نبيل مرموقا فان حبه الى ابلا يجعله إلها نعم فان نار الحب الشرقية التي اصطلت بها أنطونيوس هي التي رفعت الى مرتبة الالوهة فيلون الحب كان يستساوى مع بقية الحيوانات (٣٦) .

يقول فيلوديميتريوس و ينسى أنطونيوس نفسه احيانا ويفتقد الكثير من عظمتة التي مع ذلك تظل مصاحبه لاسمه و (١٣٤ب ٥٨) - . و يقول ليبديوس غالبا قيصر و ان الشرير تسود نيله بدرجة كافية فانظاره كضع النساء (اي النجوم) تبدو أكثر وضوحا في الليلة الظلماء ، امما اخطاء وراثية لم يكتسبها هو بحماقاته و (١٣٤ب ١١ - ١٤) . ونقول كليوباترا عن أنطونيوس ما يجسد نفس المعنى « دعه يذهب الى الابد بالآ تله » قد يبدو ورسمه من جانب كالجورج جونيه (٣٧) ومن جانب آخر مثل مارس و (١٣٥ب ١١ - ١٤) . ويتحدث عنه ماكينياس بعد انتحاره فيقول و لقد كانت صفاته الطيبة تعادل عيبه و (١٣٥ب ٣٠ - ٤١) .

وقد تبدو عيوب أنطونيوس احيانا مزعجة لانها تنتقص من عظمتة . بل ان كثيرا من الالفاظ المستخدمة في وصف هذه المآخذ تعد مشينة الى حد بعيد مثل « شهوة العجري » ، و « الزاني » و « البطة البرية الحرة » و « الوحش المعجوز » . ولعل اكبر خسارة توجه لعظمة أنطونيوس في المسرحية تتمثل فيما يقوله كالكجورج فيتنديوس الذي يكشف عن غيرة أنطونيوس من قوازة التتصيرين وحقده على اجمامهم و يوسمي ان اصنع انتصارات اكثر لصالح أنطونيوس ولكن ذلك قد يغيبه ولى غشبه سيذهب انتصاري عينا و (١٣٤ب ٢٥ - ٢٧) . هل ان ما يقوله فيتنديوس في مسرحية شكسبير يتفق تماما مع ما يرد في رواية بلوتارخوس الذي اورد ان هذا القائد الروماني قد قهر باكورس ابن ملك البارثيين وقتل الكثيرين من افراد الجيش الماعدي وعل رأسهم باكورس نفسه . ولكنه قرر عدم مطاردة قلول البارثيين خشية من غيرة وحسد أنطونيوس ويضيف بلوتارخوس قائلا و لقد اثبت (فيتنديوس) ما كان يقال بصفة عامة من أن أنطونيوس وقيصر لم يتجعا في معظم حملاتهما العسكرية الا عن طريق الاخرين لم يحققا هذه الانتصارات بأنفسهما و (1 - 285 Comp. V2 XXXIV) نحن اذن نعرف بان الغيرة الموجهة الى عظمتة أنطونيوس العسكرية من خلال ما يقوله فيتنديوس تقدم من اساس معطيات رواية بلوتارخوس ولم تكن من عنديات شكسبير . وهي خسارة خطيرة تتفق مع تحمال بلوتارخوس على أنطونيوس ولكننا نساءل ألم يكن في وسع شكسبير ان يخلف كلمات فيتنديوس او على الاقل يقلل

(٣٦) انظر :

Knight, op. cit., pp. 215 — ff.

(٣٧) الجورجونيوات (Gorgones) هي مخلوقات اسطورية تهلث هيبودوس حين كتلة مدن يمين ميدوسا (Medusa) ولن نرجو برمة وبعون نارية وبعولت شعر لعنابة ويسطن ان يجران أي شخص أو أي شيء الى حجر يجرد النظر اليه .

من شأنها فعل فعل في الكثير من التفاصيل الأخرى ؟ كان في وسعنا بالطبع أن نتجاهل هذه الانتقادات ولكننا احتفظنا بها بهدف القطع على تحقيق بعض الأغراض الدرامية وهذا ما نحاول استكشافه .

وبما يؤكد رأينا عن وجود هدف درامي ما وراء تسجيل مثل هذه الانتقادات على أنطونيوس أن شكسبير يضيف إليها ما يلي : معاملة أنطونيوس غير الكريمة لاكتافيا زوجته الرومانية وكذلك قسوته مع ثيوداس رسول قيصر فليست لهذه القسوة مبررات كافية . ومن الواضح أن شكسبير لا يتسامح مع بطله أنطونيوس إذ يميل له الكثير من الكلمات الانتقادية بين الحين والآخر بل أن أنطونيوس لا ينفذ نفسه من التائب والتوبخ والاعتراف بالأخطاء وهذه وسيلة ذكية من الشاعر العبقري استطاع بها أن يفقد هذه الانتقادات مغسوها بالخطير فحسب بل وأن يكسب أيضا لبطله مزيدا من الاحترام والاعجاب في وجه كل ما يعترضه من هجوم انتقادي . غدا على ذلك مثلا ما يتربد دائما في المسرح من أن أنطونيوس لا يعمل حسابا للاخلاقيات لأن من يتعمق الأمور يكشف غير ذلك فهو يعترف بمواقفه ويندم على نقضها ويعترف بأسراره في الشراب ويأسف على عيوبه وللأسف المسومة وللمتعة التي حشبت عنه معرفة نفسه . لقد ندم كثيرا أمام قيصر في روما ويقدر ما تسببه به الكرامة . ولم يكن أنطونيوس مناورا أو غادها حين ترك مصر وكليوباترا إلى روما ولكنه بالفعل كان ينزى هجرانا للأبد ، إذ يقول مناجيا نفسه - ولي المتاجرة صدق - وينهي أن أحطم هذه القيود المصرية القوية (ف ١ م ٢ ب ١٠٧) ويقول كذلك وينهي أن أهرج هذه الملكة الساحرة (ف ١ م ٢ ب ١١٩) . لقد فشل - حقا - في تنفيذ كل هذه القرارات الصعبة ولكن هذا الفشل من وجهة النظر الدرامية لا الاخلاقي - يحسب له لا عليه . ولنتذكر أن هناك إجماع أقويا في رواية بلوتارخوس بأن كليوباترا سلبت أنطونيوس ليه وبعد أن استرسل عليه غاما تجملت عنه وعخذته . أما شكسبير فهو شديد الحرص على محو هذه الفكرة فأنطونيوس عنده لم يجد في كليوباترا إلا يعرف حقيقة شخصيتها تمام المعرفة .

وهذا ما يسبب له توترا شديدا طوال المسرحية ويزيد من اصطدام الصراع الاخلاقي والمعاناة النفسية في شخصه وهذه كلها اضافات قيمة لرصيده الدرامي من البطولة المأساوية .

انتا حقا لا تشعر بأن بطل مسرحية وأنطوني وكليوباترا وخالص التابة أو مطلق الخير ولعل هذا ما يثير فينا شعورا بالضييق ولا سيما عندما نراه يسمى معاملة أو كاتافيا المخلصه أو ينتمى في الملمات على حساب مجده ومصطلحه . ومع ذلك فنحن نزداد تعاطفا معه وانفتاحا عليه ونشعر ازامة بحرارة قلبيه وميل إلى اعتباره إنسانا طيبا ونبيلا أفسده الزمن فلم يعد كامل الاستقامة كما أنه لم يصل إلى حالة الفساد أو الانحلال التام . أنه ذو طبيعة مسحة كريم الطوية واسع الصدر بعيد عن الحسد والحقد وينتمى إلى الغلائل من هم على أتم الاستعداد للتضحية بالحياة في سبيل من يجب لاحدهم أو ما يرى . أنه رجل غير متحفظ بل مقدم ومتدبر أحيانا وهو بسيط إلى حد الاعتراف باخطائه وقبول النقد واتباع النصائح وسماح كلمات التائب بقول للرسول وسمى كليوباترا كما يسمونها في روما وأخذني على أعطائي بكامل حريتي . . . فالأعشاب الضارة تنمو عندما تسكن الرياح العاتية ومن يجيرنا بأعطائنا كمن يجرث أرضنا . (ف ١ م ٢ ب ٩٧ - ١٠٢) . وكان قد قال أيضا في نفس المشهد (ب ٨٨ - ٩٠) : يسمعي أرحل الكلام من يصارحن بالحقيقة وإن كانت قاتلة . وكلم كان أنطونيوس كريما مع رجاله واتباعه حتى أنه يبنده يصالح خلعهم ويدهوهم إلى الجلوس بجواراه أثناء الوليمة ويشكرهم على ولائهم له ويتمنى لو يستطيع أن يسدد دين هذا الحب والولاء والتفاني (ف ١ م ٢ ب ١٠ وما يليه) .

٥

ويتخلص جوهر شخصية أنطونيوس في نصيبته المسداة إلى قيصر على ما يديه يومي حيث قال له كن طفلا للزمن و يرد قيصر و أمرك هذا (ف ٢ م ٧ ب ٩٢ - ٩٤) ففي هذه النصيحة البسيطة وفي رد قيصر المحكم يتضح الفرق الأساسي بين هاتين الشخصيتين . إذ يتضح أنطونيوس بالكثير من طابع الأفعال فهو ابن اللحظة الزائلة بعينها ولا يفكر في سواها كما أنه يجتاز أسهل الطرق للخروج من التائب ويتبع النظر عن النتائج وكل ما قد وقع في الماضي بالنسبة له بعد في حكم المنتهى بحلول الحاضر (ف ١ م ٢ ب ٨٨) إذا من المستقبل فلا وجود له في حساباته حتى أنه يستكث أنوار بروس عندما حاول الأخير التنبؤ بمستقبل الأحداث وعرض خطة تكتيكية (ف ٢ م ٢ ب ١٠٧) . فأنطونيوس الطفل ابن اللحظة الحاضرة هو الذي يوافق على الزواج من أوكتافيا بلهفة لأن قدميه في روما ولأنه يأمل في التئلب على رغبته الغلبية في العودة إلى كليوباترا . فكان المستعجب من التائب بالرهابة فالشهد التالي يكشف لنا أنه لم يستحله تحقيق ذلك الأمر رغم عزم صاحبه الأكيد وبنية الصادقة . وبعد ذلك يتنهز أنطونيوس أول بادرة للاختلاف مع قيصر ذريعة هجران ابنته أوكتافيا والعودة إلى مصر وكليوباترا . أنه هنا ، طفل الزمن ، يتشكل سلوكه حسب ملائمتها كل لحظة على حدة ، وقد تجده بأسيا ورعابيا بين لحظة وأخرى ، دون تناقض في الانفعالات أو تسلسل في التصرفات . أنه الجندي الفاتح ، فهو أبعد ما يكون عن البرود كما أنه ليس جسدا خالصا بخيال إبداعي يمكنه من العربة في المتع والملمات

والمآرب والتمرغ في وهج الثراء والشهرة باحساس شاعري . وهذا الجندي الفنان يستطيع التحل عن هذه المآليات الحسية بعض الوقت ليتفرغ لمهامه الرسمية وواجباته الامبراطورية الجانبة . ومثل هذا الطفل الفنان لا يمكن أن يسفك دما من أجل عرش مثل ماكبث كما انه - وهذا هو الاعم - لا يمكن أن يدر حكم الامبراطورية الرومانية مثل قيصر .

ومن الواضح ان اهم ميزة زين بها شكسبير- وبلوتارخوس دون قصد - بطله هي انه جعله يعترف باخطائه وعيوبه صراحة . فهو على علم تام بسمعة السيئة في روما ويطلب من اوكتافيا الا تأخذ بكلام الناس قائلا و لقد مسخت الشائعات سمعتي فلا تحكي على نقائص من كلام الناس . اتا لم ألزم السبيل السوي في سالف الايام ولكنني سأنتهج الطريق القويم في كل ما افعله من الآن فصاعدا ، (ف ٢ م ٣ ب ٥) . ولكنه هو نفسه الذي يقول ما معناه أن احترامه بعبوه لا يتقص من عظمتة (ف ٢ م ٢ ب ٩٦ - ٩٨) .

وعلى هذا الأساس لنمضي في حديثنا عن اخطائه انطونيوس ولا يفوتنا ان نشير الى حادثة السطو على بيت بومبي الأكبر دون وجه حق ودون دفع الثمن . وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس وسبق أن ألمحنا اليها . اما في المسرحية فتجد بومبي يغالب انطونيوس قائلا و لقد اغتصبت منزل والذي فيها اشبهك بالورواق الذي لا يبي لنفسه عشا وانما ينتصب أوكار المعصافير الأخرى (ف ٢ م ٦ ب ٣٨ - ٣٩) . ويشير بومبي الى الحقة في سلوك انطونيوس لان الاول قد اكرم وفادة وضيافة ام انطونيوس فلم يلق من الاخير اى بادرة للامتنان او العمان بالجحيل (ف ٢ م ٦ ب ٤٤ - ٤٦) .

وتبين كل هذه المساوئ اذا وضعت الى جوار خطيئة انطونيوس الكبرى والتي يتحدث عنها بومبي فيقول و يجلس ماركوس انطونيوس في مصر للتمتع بالولائم ولن يشغل الحرب قط خارجها (ف ٢ م ١ ب ١١ - ١٣) . ويقول ايضا في نفس المشهد (ب ٣١ وما يليه) ما معناه ان انطونيوس رغم نفوذه العسكري على جميع اقاربه ورغم أن عسكريته تعادل ضعف عسكرية زميله في الائتلاف الثلاثي الا انه لن يقوى على ان يارح حجر الازمة المصرية لان الفهود تستعبد . وتبلغ هذه النقيصة بانطونيوس الى حد الفرار من اكتيود هاربا في اثر كلوباترا وعندئذ يقول سكاروس احد رجاله و عندما دارت منغما مع الريح متاعبة للقرار اثر مسرحها على انطونيوس التبل فأسرع هو ايضا بالحروب في اثرها وكأنه بطة بحرية خوفة وترك المعركة على اشدها . انني لم ار قط في حياتي منظرا يبعث على الحجل مثل هذا المنظر الذي اهدوت فيه الخبرة والرجولة والشرف (ف ٣ م ١٠ ب ١٧ - ٢٣) . ويعترف انطونيوس نفسه بهذه الواقعة المخزية حين يقول و ان شعر رأسي في ثورة ، فالابيض منه يؤب الأسود على الحنق اما الأسود فيؤب الأبيض على الخوف والحيل ، (ف ٣ م ١١ ب ١٣ - ١٥) . وهنا يتجسد الصراع الداخلي في اعناق نفس البطل لان الشعر الأسود يمثل روح الشباب والطيش وهو الذي أغراه بمواجهة قيصر الشباب الياق في البحر كما انه في نفس الوقت يمثل عاطفة الحب المتأججه . أما الشعر الأبيض فيمثل الجبن والجرى هربا وراء كلوباترا خوفا من الغياع السياسي والعاطفي ان فقدها .

وهكذا تمثل شخصية انطونيوس الشكسبيرية صورة من صور احياء مفهوم البطولة أو فكرة الرجل العظيم (Vir magnus) ابان القرن السادس عشر لقد كان كل من يوليوس قيصر وانطونيوس امثلة بارزة للبطولة بسبب تمتعهم بالفضيلة (Virtus) وهي اللفظة اللاتينية التي تعني في نفس الوقت و الرجولة المتميزة و أو الفائقة . ذلك أن العناصر الجوهريّة في مفهوم البطولة لدى الاغريق ورومان تمثلت في القوة العسكرية والشجاعة في الحرب والشهامة وقت الشدة والذاتية المكرسة لحراسة الشرف وكسب الشهرة والمجد . فكثيرا ما كان البطل الاغريقي الاسطوري اناثا متعجرفا ومغرورا قاصدا وهي أشياء تتعارض بالقطع مع المفهوم المسيحي للرجولة الكاملة التي كانت تتطلب صفات أخرى مثل التواضع والزین والتروى الحكيم والحجب المذري العفيف . وفي سنوات عصر النهضة حدث توتر شديد على الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين للبطولة والرجولة اى المفهوم الاغريقي الروماني الوثني والمفهوم المسيحي . فكان البعض يفضلون النموذج الكلاسيكي والبعض الآخر يميل الى الفضيلة المسيحية ثم جاء فريق ثالث وحاول المزج بين المفهومين . ولقد برزت عناصر المفهوم الكلاسيكي الوثني للبطولة في حياة شخصيات عديدة معاصرة لشكسبير مثل سير فيلي سيدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) وسير والتر رالي (١٥٥٢ - ١٦١٨) . وظهرت هذه العناصر في مسرحية « تامبور لين العظيم » (Tamburlane the Great) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) المنشورة عام ١٥٩٠ وفي مسرحية « بومبي دامبو » (Busy d'ambois) جورج نشابان (١٥٥٩ - ١٦٣٤) المنشورة عام ١٦٠٧ وفي مسرحيات كثيرة تندرج حول شخصية يوليوس قيصر ونشرت في هذه الآونة . أما مسرحيات شكسبير ولا سيما « كوريلانوس » فتعكس التوتر بين المفهومين الكلاسيكي والمسيحي لانها تخلط بينهما .

لقد كان بلوتارخوس على علم تام بتناقض وخطا شخصية انطونيوس لنسلط الأضواء عليها ولكننا مع ذلك نرى في انطونيوس

بلوتارخوس بطلاً فاضلاً يتخطى عوارق اللوم والتفقد ليقرض باعجاباً واحتراماً . وهذه الصورة البيوتاريخية للبطلية في شخصية انطونيوس والتي تعكس المفهوم الكلاسيكي للبطلية بصفة عامة تثبت في رداها الجديد في هيئة انطونيوس شكسبير الذي لا يكف عن الزهو بأنه من نسل هورل بطل الأبطال الأسطوري والذي يمتاز بصفاته البطلية ويقول لاوكتافيا « إن فقدت كرامتي فقدت نفسي » (ف ٣ م ٤ ب ٢٢) فهذا يعني أن الكرامة والبطلية والمجد هي انطونيوس ولا حياة له بدونها (راجع ف ٢ م ٢ ب ٨٩ ، ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ، ف ٣ م ٤ ب ٢٢ ، الخ) .

صفوة القول أن الفضائل والتقاليد تزاوجت في شخصية انطونيوس وتداخلت تماماً بحيث لا يمكن الفصل بينها . حقا لا يمكن رؤية الجانب المضيء في هذه الشخصية إلا مع الظلال التي تعتوره . وإذا سلمنا بما يقوله ليلدوس في المسرحية أي أن أخطاءه وإثمه لم يكسبها لكنا مسرفين في التسامح والتساهل حل حد قول قيصر في نفس المسرحية . ونحن حل أية حال لا نتجاهل محاولات شكسبير للتخفيف من نقائص انطونيوس كما وردت عند بلوتارخوس فأحداث المسرحية كلها تروى بوجود تيار جارف يدفع كل الشخصيات إلى مصيرها المحتوم ولم يكن يوسع انطونيوس أو غيره الوقوف في وجه هذا التيار . ولقد واجه شكسبير نفسه بعض المصاعب في عملية التخفيف هذه . فحجران انطونيوس لاوكتافيا الزوجة الصالحة عمل شائن بكل المعايير القديمة والحديثة ولم يستطع الشاعر الإنجليزي الفذ بكل طاقاته الدرامية أن يقلل شيئا سوى أن يحدف بعض التفاصيل المتعلقة بهله الحادثة مثل ما ورد عند بلوتارخوس من أن اوكتافيا عندما هجرا انطونيوس كانت حاملا بالطفل الثالث من انطونيوس وأنه طردها من بيته في روما وهي التي قد رفضت أن تتركه من قبل عندما طلب منها ذلك قيصر وأمرت على مباشرة معصالح زوجها وتربية أطفاله جميعا ومن ومن زوجته الأسبق فولفيا . هذه الحقائق التاريخية التي وردت عند بلوتارخوس حذفتها شكسبير لأنه رأى فيها ما يهدم الشخصية المتساوية هذا البطل كما أرادها . وبالف شكسبير في تصوير أعمال قيصر التي عقرت الانفعالات المرهبة بين وبين انطونيوس وذلك من أجل تبرير تصرفات الأخير وهدوته الكليوباترا . زد على ذلك أن الشاعر سلط الأضواء على الحب الأخرى الشبان بين اوكتافيا وقيصر من أجل أن يخفف تعاطفنا وإشفاتنا تجاه اوكتافيا التي هجرها زوجها لها لن نحطم تماما وستلقها أخوها بالمعطف والرحابة . لقد أرادها شكسبير في المسرحية اخت عدو والنسب لانتونيوس أكثر من كونها الزوجة . وأخيرا فإن ادرا كنا لعدم الاتفاق في الطباع بين انطونيوس واوكتافيا تمنعنا من أن نعطى لانفصالهما وشل هذه الزيجة أية أبعاد مأساوية قد تكون حل حساب مأساوية شخصيه انطونيوس نفسه وعلاقته الغرامية بكليوباترا .

ولقد قام شكسبير بحجة رسم شخصية انطونيوس بطلاً مأساويًا على مراحل تدريجية وفي بعه ملحوظ وخطي ثابت . فمن الملاحظ مثلا أن معظم الانتقادات الموجهة لشكسبير وشخصية انطونيوس تقع في أول المسرحية إما آخرها فيلقى الأضواء على صفاته البطلية الباهرة ويحل فضائله المسترة ويغض الغراب عن كنوز الذهب الكامنة في قلب هذا الرجل المهزوم . وهكذا لم يقع التحول المتساوي في شخصية هذا البطل بمعجزة خارقة أو مفاجأة طارئة وإنما تبع هذا التحول بصورة طبيعية من نفس هذا البطل وسلسلة الأحداث التي مرت به وذلك بوسائل الفن الدرامي المتفن . ومن العجيب أن وجهة النظر الرومانية المتفكدة لسوك انطونيوس تأتي في بداية المسرحية كحقيقة واقعة مقبولة ومنطقية ولكننا ما أن نصل إلى جابة المسرحية حتى نحس بأن وجهة النظر هذه لم تكن صائبة وينبغي تصويبها وتمديدها لأن انطونيوس نفسه بين البداية والنهاية قد تغير من صوره ونقائصه . واستطاع الشاعر من طريق تصعيدات عاطفية متدرجة أن يحول مشاعرنا تجاهه لانه أي انطونيوس هو الوحيد بمحرك الدموع في مآتي كليوباترا (ف ٣ م ١١) ويستولى حل ولائعه وتغافل اتجاهه وحل رأسهم ابنوباريوس (ف ٤ م ٢) . وعندما يهجر ابنوباريوس سيده انطونيوس يأتي رد فعل الأخير نبلا مشرفا (ف ٤ م ٥) فيموت ابنوباريوس ندعا حل هجران انطونيوس (ف ٤ م ٩) . أما ابروس الذي طلب منه انطونيوس أن يقتله فيقول خاطبا سيده فتلذو وجهك النبيل حل إذن ا ذلك الوجه الكريم الذي يقسده كل العالم « ويقتل ابروس قتلا » هكذا اهرب من الحزن حل موت انطونيوس « (ف ٤ م ١٤ ب ٨٥ - ٩٥) . لقد ارتقى الحب بانطونيوس إلى أقصى درجات النبيل حتى انه عندما سمع أن كليوباترا قد ماتت قرر الانتحار حل الفور ولما اكتشف كذب هذا النبيا وبيتها هو يعاني سكرات الموت لا ينطق بكلمة تأنيب واحدة . انه هذه الأكلوية القاتلة ولم يعد يحفل إلا بمساعدتها وخلعها هي (ف ٤ م ١٤ م ١٥) .

تلك هي الصورة المتساوية التي خلفها شكسبير من المادة المسطاة من رواية بلوتارخوس الحافلة بالكثير من انتحال انطونيوس وقسوته وتقلبه الرشادي وميله للإبتهاز والتلفيق ونزعة للتسلط والديكتاتورية . لقد حذف شكسبير أغلب هذه الحقائق أو قلل من شأنها وأهم وصف بلوتارخوس لموت انطونيوس حل انه جبن ويؤس . وكان من الطبيعي ألا يذكر شكسبير حقيقة أن الكثيرين من الملوك والاصدقاه والقدم هجروا انطونيوس حتى قبل معركة اكتيوم وحلف الشاعر أيضا واقعة الرجل - سكاوس في المسرحية - الذي اهدته كليوباترا عدة الحرب الذهبية مكافأة حل حسن بلاته في إحدى معارك الاسكندرية لإشهاديه بأخذ المكافأة لبلا ليهجو انطونيوس في الصباح ونظم الى صفوف قيصر . وحلف شكسبير كذلك حقيقة أن انطونيوس هو الذي أمر بتثيل بومبي وبدلا من ذلك جعل انطونيوس يدين مجرد التفكير في هذا الأمر . ومع أن شكسبير احتفظ بحقيقة أن فولفيا زوجة انطونيوس السابقة كانت امرأة مشاكسة خلقت زواجها الكثير من المشاكل - فهي التي اعلنت الحرب مع

اخي عند قصير في ايطاليا - الا انه حذف حقيقة انها كانت متسلطة في البيت ايضا تروض زوجها على الناعة كما جاء في رواية بلوتارخوس فالزوج الذي سيطر عليه زوجته سيطرة تامة لا يمكن ان يكون بطلا كلاسيكيا او شكسيري .

وعندما يعرض اجيريا فكرة زواج انطونيوس من اوكتافيا يصفه انه (احسن الرجال ، the best of men) ف ٢ م ٣ ب ١٣٣ - ١٣٥ وقرآن ف ٣ ب ٧ (٢٦) . تذكرنا هذه العبارة الانجليزية بمجلات لما وردت في مسرحية سوفوكليس و بنت تراغيس و كورسيف لبطل هذه المساة هرقل الذي تصفه ديانيرا فتقول (احسن الرجال جميعا ، panton aristos phos) بيت ١٧٧ طلبة (loeb) وناهيك بالمبارات الواردة في المسرحية التي عارض بها سينيكاً و بنت تراغيس و تحمل عنوان و هرقل فوق جبل اوبي ، ما يمنح الان هو ان شكسيرة حرص على ربط بطله انطونيوس ببطل الابطال الاسطوري هرقل سواء بالتمليح او التصريح . وتؤكد رأيا هذا حقيقة ان شكسيرة جعل الجنود الذين سمعوا موسيقى يتردد صداها عشية المعركة النهائية بالاسكتلندية بفسرولها على انها تعني تحمل هرقل - لاديبونيوس كما يرد في رواية بلوتارخوس - عن البطل الذي يشبهه و ويسلك دوره البطولي اى انطونيوس (ف ٣ م ١ ب ٨٤) وعندما جاءه بانطونيوس محمولا و هو بين الموت والحياة ترغمه كلوياترا الى قبرها بمقبرة وصيفاتها قاتلة و هذا جهد مضن ما أثقل وزنك يا سيدي ، (ف ٤ م ١٥ ب ٣٢) ولا نظن في ان و ثقل الوزن و هنا يمكن ان يؤخذ حريفا ولكننا في نفس الوقت نعتقد بوجود معان اخرى بجازية تنصل بطل الوزن المعنى و لا سيما اذا تذكرنا ان ثقل الوزن كان صفة من صفات البطولة الكلاسيكية . فهزقل بطل الابطال الذي يشبهه في انطونيوس اضطر الى ترك السيفبة ارجو في منتصف الرحلة الاسطورية به بعد ان رأى بحارها ان ثقل وزنه قد يؤدى الى فرق السيفبة وما يشبه ان و ثقل الوزن و أصبح سمة بطولية ان امير الشعر اللاتيني فيرجيلوس حرص على ان ينعج هذه الصفة لبطلة اينياس حتى انه جعل قارب ممدواى غير الاخرة غارون يشرف على الفرق (الانبيافة . الكتاب السادس ١٥ وما يليه) . فسمه ثقل الوزن التي تسم بها انطونيوس الشكسيري تؤهله بصورة مباشرة او غير مباشرة للانضمام الى زمرة الابطال او حتى للتقلد بهم على أقل تقدير .

والى جانب هذه الاشارات التلميحية لارتباط انطونيوس بهرقل في مسرحية شكسيرة تشبه كلوياترا دون مواربة بهرقل في حالة غضبة اذا تقول و النظري ارجوكم ياشارميان كيف يلعب هذا الروماني الهرقلى دور الغاضب (ف ١ م ٢ ب ٣٨ - ٨٥ وقرآن ف ٤ م ٣ ب ١٥) . لقد عرف عن الابطال الاغريق في مقدمتهم هرقل حدة المزاج وحنف الانفعالات حبا او كراهية ، عطفاً او غضبا . وعبارة شكسيرة المذكورة تربط بين انطونيوس وهذا الغضب البطولي او الهرقلى وتذكرنا بما يرد في مسرحية سينيكاً و هرقل مجنونا و و هرقل فوق جبل اوبي . و في مكان آخر تشبه كلوياترا شكسيرة (ف ٤ م ١٣ ب ٣ - ٢) غضب انطونيوس بجنون اساس (اجاكس) بن تيلامون الذي قتل اغنام الاغريق بعد ان جن جنونه وظن انهم زملاؤه قادة الاغريق الذين اراد ان يتقدم منهم بعد ان اعطوا اسلحة اخيلليس الى اوديسيوس وكان قد وعد بها . وتعود كلوياترا فتشبه انطونيوس الغاضب بخنزير تساليا الذي اطلقته ارفيس الهة الصيد بعد ان رفض اربنيوس ملك كاليبون ان يقدم لها القرابين فهو خنزير مجنون يدمر كل من اوما يصادفه (ف ٤ م ١٣ ب ١ - ٣) . ويبلغ انطونيوس قمة الغضب على كلوياترا فليفتها ويندبها بانها عاهرة تحولت ثلاث مرات وحناته لصالح اليافع قصير وبأها روح مصر العذرة والكاذبة ، هذه الساحرة القاتلة التي كانت نظرة منها تدفعه للحرب دفعا او تستدعيه منها فوراً والتي كان حبها ابل غاية في الحياة (ف ٤ م ١٢ ب ٩ وما يليه) . وكانت نفسية انطونيوس ايضا عتيقة عندما رأى ايدياس يقل يد كلوياترا (ف ٣ م ١٢) . وعندما ظن انها تخونه (ف ٤ م ١٢) مما دفعه هذه المرة لان يتخاطب هرقل قائلا و علمي يا جندي هرقل غضبك (ف ٤ م ١٢ ب ٤٣) . يريد شكسيرة اذن ويكل وسيله ان يلهق شرف الغضب البطولي للمسر بانطونيوس فيربطه بأنياس وخنزير تساليا وهرقل ، وفاته ان يربطه و بغضبه اخيلليس المدمرة ، التي تعني بها هوميروس في ملحمة و الايليافة و في القصة الاولى منها . ولكننا نقصر على الاشارات الاسطورية المذكورة على اساس ان الغضب البطولي للمسر سمة مشتركة بين جميع الابطال الاغريق بصفة عامة وبعز هرقل بصفة خاصة وهو البطل الذي يسلط الشاعر عليه اكثر الاضواء في اطار هذه الاشارات الاسطورية لانه الجدل المزمع لانطونيوس . ملاحظة اخيرة في هذه النقطه وهي ان كلوياترا وكلا شخصيات المسرحية يزادون اعجابا بانطونيوس كلما يغضب وكأهم يذكرون معنا ان هذه سمة البطولة المميزة . وهو اعجاب بالبرهية لانه مزيج من الحب والحرف وهي نفس المشاعر المخططة التي كان يا تعبد الاغريق لابطالهم الاسطوريين .

ويبدو الشبه واضحا بين انطونيوس وهرقل فيما يقوله الاول للماردان خصص كلوياترا الذي جاءه بالنبا الكاذب عن انتصار كلوياترا ونصه و عليك ان تعد نفسك مخطوطا اذ تتجوب بحياتك ان جنتي يمثل هذا الخبر . . . اغرب عن وجهي (ف ٤ م ١٤ ب ٣٦ - ٣٧) . فها تذكر على الفور مصير خادم هرقل ليخاس عندما حل سيدة الرداء السموم الذي نسجته ديانيرا بيديها وغمسته في دم الكتوريوس يتوسع غشا منا انه سيهد اليها حب زوجها هرقل وكانت النتيجة انه احترق في هذا الرداء . يصف لنا سوفوكليس بالتفصيل مصير ليخاس في مسرحية و بنت

تراخيس (٧٧٧ - ٧٨٤ - ١٥٥٦) فراه وقد هيمت جميعته على الصخور بعد أن قلب به هرقل إلى أعلى فسط أشلاء متناثرة . أما سينيكا فقد أخذ هذا الوصف المروع ونلغ من روح المبالغة التي تجيز بها العصر الفضي للأدب اللاتيني كله والذي يتمتع إلى هذا المؤلف . واستغرق هذا الوصف بغض الوقت أيضاً في مسرحية « هرقل فوق جبل أوبتي » (ب ٨٠٨ - ٨٢٢ ١٥٥٦) ولا شك أن وصف سوفوكليس وسينيكا الفصل هذه الجادة بعد تمجيداً للعنف والعسوة البطوليين بالمفهوم الكلاسيكي . فإذا انتقلنا إلى انطونيوس شكسبير وجدناه بعد هزيمته وبخائه كليوباترا له - كما ظن على الأقل - يقول « ولقد ارتدبت رداء نيسوس فعلمي يا هرقل وأنت جدلي كيف أغضب . . . دعني ألقف بليخاس إلى قرون القمر ويدي هاتين التي أمسكت بأفعل المعصى (أي هرارة هرقل المشهورة)^(٢٨) » دعني أغير نفسي الأكثر جدارة »^(٢٩) (ب ١٢٤ م ٤٣ - ٤٧) فارتباط انطونيوس بهرقل هنا لا يحتاج إلى توضيح ، ولكننا فقط نشير إلى صعوبة فهم هذه الآيات دون الرجوع للخلفية الكلاسيكية الأسطورية . كما أن هذا الكلام الزائد على لسان انطونيوس يهدف لاحتارعه ويؤكد فكرة البطولة ذاتية التدمير بمعنى أن البطل التراجيدي هو الذي يدمر نفسه تماماً كما حدث بالنسبة لهرقل عند سوفوكليس في « بنات تراخيس » ، لأن السم الذي احترق به في الرداء المسجوم جاء أصلاً من مساهم التي قتلت نيسوس والتي كان قد غمسها من قبل في سم الحية الأسطورية هيدرا في ليبرنا . وهذه الفكرة نفسها هي جوهر الشخصية المتأسوة لانتونيوس وغيره من أبطال شكسبير .

يستعث انطونيوس خادمه ابروس على أن يقتله تماماً كما استعث هرقل ابنه هيللوس لكي يحرره فوق جبل أوبتي في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس . الموقفان متشابهان بل أن الكلمات والمبارات التي ترد على لسان انطونيوس تذكرنا بميثيلا التي ترد على لسان هرقل . فعلى المثال يقول انطونيوس مخاطباً ابروس « أذ ينبغي أن تعالجي بالبحر الذي تحمته ، إني سيفك الأمين من غمده »^(٣٠) (ف ٤ م ١٤ ب ٧٨ - ٧٩) . الفلا تذكرنا هذه الكلمات ما يقوله هرقل سوفوكليس لآينه خيلولس لكل من حوله في « بنات تراخيس » ونصه « ومن أجلكم شقيت كثيراً ونقضت حياتي لكي أطهر أراضكم من الحيوانات المفترسة ويحرك من الوحوش والآن تتركوني أفنى في عذاب طويل ولا يقدم أحدكم لكي يخلصني بالسيف أو بالشارب الكريمة » (ب ١٠١١ - ١٠١٣) وهو نفس المعنى الزائد أيضاً في كلمات انطونيوس شكسبير للجنود الذين اتفوا بوجهه بعد أن سقط على سيفه « ومن أحييت فليقتلي » (ف ٤ م ١٤ ب ١٠٨) . لقد صار الموت بالنسبة لهرقل وانطونيوس في لحظتهما الأخيرة هبة كريمة وبرهانا على الإخلاص والوفاء وأقرب ما يكون إلى حرية الانطلاق في عالم الخلود ما يكون عن العقوبة والخوف وهذا ما استعود إليه بعد قليل .

وفي الفصل الثاني المشهد الخامس (١٩ - ٢٣) نتحدث كليوباترا عن انطونيوس فتصوره ديه بين أصابعها تلعب بما كيف تشاء انها تسخر منه حتى يصل إلى حافة الغضب نهاراً ثم تسترضيه ليلاً وفي الصباح التالي « على حد قولها » أقمته بالشراب حتى نام ثم غطته بغطاء رأسى وجعابه وامتنعت أنا سيفه الفيلبي (أي الذي إلتصق به في معركة فيليبس على قتلة بوليوس قيصر) وهذه كلمات ينبغي أن نتأملها جيداً وننأى في تأويلها لأن شكسبير هنا يستغل ما أشاره وودت عند بلوتارخوس - وهو يقارن بين ميرو سيستريوس وانطونيوس - إلى أسطورة أو معالي الملكة اليليدية التي اشترت هرقل خادماً ذليلاً وسلبيته جلد الأسد والحرواء وكل مظاهر البطولة وألبسته زى النساء الشفاف ومارسته فيه كل لذائبا

(٢٨) عن أسطورة هرقل راجع مقالاتنا وشخصية هيراكليس منذ نشأة الأسطورة ، مجلة الثقافة القاهرة عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ - ٩٣ . وهذا (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ٧٥ . وراجع أيضاً مقالنا : هرقل : بحث في مغازي أسطورة التاكلي واصورها الشرقية ، مجلة آثار حرية الإبداعية (يناير ١٩٧٨) ص ٦٢ - ٧٤ .

(٢٩) ترجم الأستاذ محمد عوض هذه الفقرة كما يلي : « لقد تسربت رداء سموماً لعلمي يا هرقل وأنت سلفي فحسبك لا تستطيع قلب الرءى حتى يصل إلى القمر ويأخذ بكهذه التي تحمل أكل المعصى حلفي كيف أقتل نفسي بالسيف الذي في من مسلاتك ، ١ وتوضح لنا طائل هذه الترجمة الحاطة أهمية الرجوع للخلفية الكلاسيكية وقرارة الأساطير الأخرقية بل الشرع في التعامل مع مسرحيات شكسبير صفة عامة والمسرحيات الرومانية بها صفة خاصة .

(٣٠) يرى بعض النقاد أن شكسبير وضع يده على « العنبر » وكليوباترا ، على فكرة الاختيار المتساوي كان يقع في ذهنه اختيارين مشهورين في الأدب الكلاسيكية الأول هو « اختيار هيركول » بين الفضيلة والريفة والثاني اختيار إلياس بين ديلو وروسلته السواية ليانه روما ، وهذا صمدت لفة « هرقل في مغلق الطرق » (Hercules in Bivio) قصة مشهورة بأن مصر البهية بعد أن اكتشفها استانبول القرن الخامس عشر . وهناك أكثر من دليل على أنها كانت معروفة لدى كلف العصر الإنجابي بفضل رويدها في الكتاب الأول لفرقة ٣٢ من مؤلف فيثرون « من الواجبات » (De Officiis) ومع أن شكسبير نفسه لم يشر إلى القصة في أي موضع من مسرحياته إلا أنه من المستبعد أن يكون على غير علم بها ومن المرجح أنه يرمي أو يشير رسم الاختيار في « انطوني وكليوباترا » ، كاختيار بين الفضيلة (Virtus) والذلة (Voluptas) على ميع اختيار هرقل الذي اجتده بروفلوكس وجاء برؤية كسينوفون التي هي المرجع الأصلي (Locutus Classicus) . ومع أن رواية كسينوفون هذه لم تكن قد ترجمت بعد إلى الإنجليزية في عصر شكسبير إلا أنها كانت ضرورية في ترجماته لأنه صفة اللؤلؤ أن اختيار انطونيوس بين اوكتابيا وكليوباترا كان على شاكلته اختيار هرقل بين ارمين . والجدير بالذكر أن ذلك يدعم بمرقة غير مباشرة رأينا من أن ترويق الحكيم - المخلع على شكسبير وادب عصر النهضة - قد تأثر بأسطورة « اختيار هرقل » وبعقوب المتساوي في « السلطان الحجازي » على الاختيار الاعلاحي . هذا وقد ترجمنا نص هذه الأسطورة كما وردت عند سينيرون في كتابنا « المصادر الكلاسيكية لسرح ترويق الحكيم » دراسة مقارنة . أيقية المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صفحة ١٨٥ - ١٩٨ .

الشهوانية ويبرها للمادية إلى حد ضربة بصندنها الذهبي . ولقد شاعت أسطورة هرقل - أو مغالي في نصوص الأدب الاغريقي الروماني (٣١) واستغلها كل من سوفوكليس في « بنات تراخيس » وسينكا في « هرقل فوق جبل اوبي » التي ترد فيها الايات التالية « ولانزل ضيفا على المرأة البلدية في ثولوس داعبها فبالجب أسرته وجلس امام مغزاة الخفيف بلف الحيط الرطب بيده المتشعبة وبالقفل تخلت رقبته عن لبدن الاسد وغفلت خصلاته اعطية الرأس النسائية يقف كالحادامات يعطر شعر رأسه الاثنته بالر السبائي » (ب ٣٧١ - ٣٧٦) .

ونحن نعتقد ان شكسبير يشير إلى أسطورة هرقل - أو مغالي هذه عندما يجعل قصير يتحدث عن انطونيوس فيقول « انه ليس اكثر رجولة من كليوباترا ولا الملكة البطلمية أكثر أثره منه » (ف ١ م ٤ ب ٥ - ٧) . بل ان الشاعر يجعل انطونيوس نفسه وفي قمة بأسه يقول للرومان « والسيدتك الحبيبة التي سلحتني سيني » (ف ٤ م ٤ ب ٢١) فالسيد هنا هو رمز البطولة والرجولة في شخصية انطونيوس . وعندما ينقل انطونيوس إلى كليوباترا بين الحياة والموت او على حد قول ديوميدس « يجده الموت ولكنه لم يمت بعد » (ف ٤ م ٤ ب ١٥) لتذكر ايضا هرقل الذي نقل بنفس الحالة من رأس كتيافيون إلى تراخيس وتكتمل حلقات التشابه بين هرقل وانطونيوس عندما تصل عملية الربط بين البطلين التي بدأها الشاعر من بداية المسرحية وطورها رويدا رويدا إلى قمتها وذلك بالاشارة إلى تأليه هرقل اذ تقول كليوباترا « لو ان قوة جنوني (زوجة ابى هرقل جويرير) جعلتنا ميكروكروبوس (هيرميس) ذا الاجنحة القوية يحضرك ويضعك إلى جانب جويرير (زيوس) » (ف ٤ م ٤ ب ١٥ ب ٣٤ - ٣٦) . وذكر أوزيمبريا بالذات وجنبا إلى جنب مع جويريرا له اهمية خاصة لانها تزوجة اب كانت قد طُودت هرقل ولاحتبه بالساتن والمزمارات طول حياته الارضية فلما مات كانت هي وزوجها رب الارباب اول المستقبلين له في السماء بعد ان تم الصلح بينه وبين ابن زوجها الذي يفسر اسمه انه على معنى « ديجميريا » (hera—kles) (٣٢) .

بطل لم تظفر الحرب به في الحوى تحت لواء الحب مات

هذه هي أماسة انطونيوس كما رأها امير الشعر العربي احمد شوقي متأثرا بمسرحية شكسبير و انطوني وكتلوياترا « ومسرحية داربدن « كل شئ من اجل الحب » دون غيرها من المسرحيات الاوروبية التي عاجلة نفس الموضوع . وذلك لانها تركزان على عاطفة الحب في شخصية انطونيوس . اما اذا اردنا ان نتحدث عن هذا الجانب في بطل شكسبير فيجب ان نبدأ من العبارة التي قالها وهو يقاود الاسكندرية إلى روما خاطبا عشيقته كليوباترا « ان كل قلبي يبقى هنا طوع اواكد » (ف ١ م ٤ ب ٤٣ - ٤٤) . اما كليوباترا المتقلبة فتصيح عنه وكأنها تنظر في مرآة ذاتها اذ تقول « في لحظة اكون مريضة وفي اللحظة التالية اشفي هكذا يجب انطونيوس » (ف ١ م ٣ ب ٧٢ - ٧٣) وهي تعني ان انطونيوس هوائل متقلب المزاج ولكن سهام تقدها ترتد إلى نفسها بحركة تلقائية من وحي كلماتها . انها بدعائها الانثوي توبخ انطونيوس على عدم حموه لموت فولفيا وتقول « لقد تعلمت من درس فولفيا ، اني لارجوك ان تتنحي جانبا لنتجنب قليلا من اجلها ثم تعود إلى لدودي قائلا بأن معوك كانت من اجل انا ، لتلعب دورك التمثيلي بمهارة بارعة يارافقي الطيب . . . » (ف ١ م ٣ ب ٧٥ - ٨٠) . تلك كلمات الدماء الانثوي اما كلمات الصديق التلقائي فنسمعها من انطونيوس قبل رحيله في نهاية المشهد نفسه (ب ١٠٣ - ١٠٥) اذ يقول « ان انفصالنا هو بمثابة الرحيل والبلاء معا في أن واحد فانت التي تمكين هنا تدعين معي بربوكل وانا الذي ارحل باق معك هنا « بقلي » . » .

ولتعد قليلا إلى بداية المسرحية حيث يتحدث فيلو بحزن واسى إلى زميله المواطن الروماني ديتيربيوس عن مدى انهار انطونيوس وهبوطه من كونه « احد اعمدة العالم الثلاث » إلى « عاشق العاهرة الايلة » (ف ١ م ١ ب ١٢ - ١٣) ومن الملاحظ ان اوسى هذين الرومانيين لا يرد في حديثها أثناء الحوار ما يعطى انطباعا بانها تملأن دور الجوقة او على الاقل يعبران عن وجهة النظر الرومانية العامة . ما يمتنا على اية حال هو اننا نخرج من حديثها بصعورة انطونيوس كبطل ملحمي وقع في هاوية الحب وغماس في احواله إلى قمة رأسه فالحب إلى رايها هو العدو الحقيقي للفعل البطولي والمدمر لبيتان المجد والشرف . ويقول انطونيوس نفسه انه خاض كل معاركه من اجل كليوباترا التي ظن انه استولى على قلبها فكانت هي التي سلته الغواد « (ف ٤ م ١٤ ب ١٥ - ٢٠) . ويقول بعد ان سمع نبأ موتها المكثوب « سألحك بك يا كليوباترا وسوف ابكي من اجل ان تصفحي عني » (ف ٤ م ١٤ ب ٤٤ - ٤٥) . ويضيف قوله « ان ديدو وباتيسا سوف يحتاجان إلى اتياع حولها وستفك كل الاشياح حولنا و

(٣١) جاء ذكر أسطورة اوفغالي وتبادل اللباس بينا وبين هرقل عند اولدبيوس Fasti II 317 (وعر الكاتب الذي اخبر من منجبه شكسبير الكثير من الاساطير . ويظهر بالذکر ان لنا بحث بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير « تحت النشر الآن ويتناول هذه النقطة وغيرها بالتفصيل .
(٣٢) Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis in the Trachiniae "of Sophocles and in" Hercules Oetaeus" (٣٢) Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth,) Athern 1974 (Puseim.

(٤٠ م ١٤ - ٥٣ - ٥٤) . فالتطوُّيس هنا يشبه نفسه بانياس بطل ملحمة فرجيليوس^(٣٣) والذى هجر حبيته ديدو في قراجاجه لكي يحقق الرسالة السماوية المنوطه به من قبل الآله وهي تأسيس الدولة الرومانية^(٣٤) فما كان من ديدو وبعد رحيله إلا أن انتحرت وعندها نزل إنياس إلى العالم السفلي أدارت له ظهرها ولم تشأ أن تحاده^(٣٥) . ولكن الجدير بالملاحظة أن التشابه بين البطلين لا يقوم على أسس متينة فبطل فرجيليوس ضحى بالحُب من أجل الواجب الوطني الذي اخذ طابعا دينيا أما التطوُّيس فحسب قصة إنياس - ديدو في أدب العصر الإليزابيثي . (٣٥)

لقد كان التطوُّيس عاشقا نادرا ونفهم ذلك مما تقولهُ كليوباترا لا ليكسان رسول أنطونيوس من روما وما معناه أن الرسول اكتسب من مرسله وميله بعض الحيوية واللون فالتطوُّيس - كما نعرفه - هو اكسير الحياة أو حجر الفلاسفة الذي يتحدث عنه الكيمائيون أى أنه يهب الحياة الخالدة ويعمل الأحجار العادية إلى ذهب خالص (١٥ م ٣٥ - ٣٨) . وبينما يلفظ آخر أنفاس له في الحياة يقول أنطونيوس « ان أموت يا مصر (كليوباترا) ولكني لا أرجو من الموت إلا أن يهمني منه لأطعم على شرك آلاف القبائل ... هي للأسف آخر قبلاي » (١٥ م ١٨ - ٢١) . فالتطوُّيس عاشق بطبعه فان في عشقه وعندها التقى بكليوباترا عثر على ضالته المشردة ذات وجد فيها الكمال لأنها اشبعته الجوع في روحه وروت ظمأ قلبه وجسده وعبدت كل وجوده وأعطت لحياه معنى وطعما لم يعرفها من قبل . لقد أسكرت الملكة المصرية حواسه إلى درجة أنه صار ينهر بكل ما يصدر عنها سواء أكان تريخا أو مداعبة غضبا أو سخرية عطفًا أو قسوة بكاء أو ضحكًا . ولكنها من جانبها كانت تحب ما يحب وتفوق عليه في حبه ، تشرب الانخاب معه حتى الصالة أو حتى يتم وترد على فكاهاته الجافه ذات الطابع الروماني الصادم بفكاهات ذريقة مهذبة وساعرة كانت قتل له كل دور يروق له وتتالس الجاذبية البارزة في شخصيته كمانش للحيوة بجاذبية أنثوية أكثر قوة وأشد فتكا . أما شريكته في لعبة الغرام ولله الحوى دون أن تتنازل عن الجلال الملكي الذي ميزت به وزادته التجربة صفلا وعظمة . تذكر شارميان كيف أن كليوباترا راهنت أنطونيوس ذات مرة على العصيد وعندها جعلت أحد الطغثانيين يثبت في شخص أنطونيوس سمكة كبيرة ملحمة فعندما احس أنطونيوس بظلل الشخص جلبها بحماس وقفز فرحا بما غنم ما أثار الضحك والمرج والمرج (٢٥ م ١٥ - ١٨) . ولقد روت هذه الاصره الطريفة عند بلوتارخوس ولكن شكسبير كشفها واستغلها للكشف عن دهاء كليوباترا العاشقة ولقدبرتها على المغالاة والتندر ما يثرى طبيعة التندر ويضفي على آية بادرة للتلل في هذه الشخصية متمدة الحواجز .

لقد عشق الغتان أو قتل الزمان في شخصيته أنطونيوس كليوباترا قبل أن يحشها أنطونيوس الرجل . وهو لم يتخذه امامها بل كان يعرف عنها كل شيء حتى تفكهاها ومحاربا الغرامية السابقة وماغيبها الحافل بالعشاق . وهو يعرف أنها يمكن أن تقونه ولكنه لا يعا بذلك ما دامت صورها قد إنطبتت في قلبه على أكمل وأجل وجه . حقا أن أنطونيوس ليبدو في هذه المسرحية وكأنه قد ولد ليحب كليوباترا فراح يعطيها كل ذرة من قلبه وكل ما يملك من حب ويطوله أو مجد وعظمة وأخذت هي منه كل شيء ودمرت في النهاية . حقا أن كليوباترا شكسبير لم تحن أنطونيوس ولكنها بالفعل امرأة شهوانية كما أنها هي التي قتله بيحبها العنيف الذي جملة ينسى نفسه ويهمل واجباته . ان حبها الفناك هو الرداء المسموم الذي ما أن وضعه على جسده حتى ألى عليه كما حدث فرقل عندما ارتدى رداء ديانيرا (التي لم تكن تتسمع بكرة من الدهاء) .

وحب أنطونيوس لكليوباترا ليس جسديا صرفا كما أنه ليس روحيا صوفيا وإنما يجمع بين هذا وذاك ويتأرجح هنا وهناك . فإذا كان الشاعر الانجليزي على سبيل المثال يركز على استخدام لفظة الذهب ومشتقاتها وما إلى ذلك من ماديات يترجم في ظلها الحب الجسدي كالمآذب والولائم وغیرها فإنه يبرز وفي نهاية المسرحية يسمو بمعاينة الحب عند المشيقيين إلى مستوى رفيع من الصفاء الروحي . وفي الحقيقة يستغل شكسبير موضوع المحسوة الجنسية المميزة للإباطال بصفة عامة وهزقل وأنطونيوس بصفة خاصة ليربطها بموضوع المحسوة في الطبيعة ككل . ففيها تتراخ العناصر وتلتقي البارد بالساخن وتغصب الشمس الأرض وتختلط الموت بالحياة والأرض بالبحر . هناك بالفعل في المسرحية حشد من العناصر الكونية التي يمزج الواحد منها بالآخر من طريق الحب وهو امتزاج يقابل ويؤد كخصومة التزاوج بين أنطونيوس وكليوباترا وهما المشيكان

(٣٣) راجع اعلاه ص ٣٠ رقم

(٣٤) انظر فرجيليوس الإنيادة الكتاب السادس بيت ٤٥٠ وما يليه .

(٣٥) راجع

R.K.Root, Classical Mythology in Shakespeare) A Thesis for the Ph. D. Degree, Yale Studies in English, New York Hebray Holt & Company 1903 (pp. 56-58) Dido (, Cf. 33-34) Aeneas (.

(٣٦) من استخدام لفظة «اللعب» ومداولاتها للجاذبة وعلاقتها الوثيلة بالفر الإمبراطوري التي عشق أنطونيوس ومن موضوع الحب الجسدي وعلاقته بالرخاء في المسرحية راجع Knight, op. cit., pp. 205-206, 227-244.

للذنان في النهاية يتداخل الموت والحياة في مصيرها تتداخل يجعل كليترا تقول ان الموت يشبه دفدغة الحبيب اما انطونوس فيجري مسرحة متلفها ان الموت وكأنه يجري الى سرير المشيقة (ف ٤ م ١٢ ب ١٠) .

وإذا تحدثنا عن انطونوس وكليترا كمشاق لا بد ان نربط ذلك بكونها امبراطورة وأميراطورة لذلك ما يعطى لجها بهذا جديدا . واكثر من ذلك فمن الممكن ان يتعرف المرء على خطة استراتيجية في جبهها ، انها يتبعان سياسة تشبه خطة فيستد يوس اى ، اختيار الحسارة ، وإذا كان أقصى اختيار للحب هو وضع العاشق في موقف يكشف الى اى مدى يمكن ان يصحى من اجل مشوقه فان هزائم انطونوس العسكرية تأتي مهورا مدفوعة وقرايين مدبوحة في معبد الوفاء والحب . اما وقولها هي بجانبه فهو دليل قاطع على اغلاصها . ولكن علاقة العاشقين تقوم على توالى مواقف الشك والتفت فهي علاقة غير مستقرة تقابلها علاقة الزواج التقليدي المستقر بين انطونوس واوكتافيا والتي تم لفسان الامان وتحقيق المصالحه بين أنطونوس واوكتافوس . انه زواج تدعمه اعلى سلطه سياسية في العالم الروماني . ولكن هذه الدعم نفسه هو الذي دمره الزيجه التي دللت على خواء النظم الرومانية التقليديه في مقابل العلاقة الغرامية غير التقليدية . اى بلا زواج - بين انطونوس وكليترا . فهنا عاشقان لا تزيدهما اية سلطه سياسية ولا يحدان نفس الالهة حتى انطونوس يختبر حبه لكليترا نوعا من عصيان هذه الالهة (ف ٣ م ١١ ب ٥٨ - ٦١) . ان جبهها لا يجد التأييد الا من ارادتها فلا قانون^(٣٧) يستطيع ان يحكمها لأنها القانون لنفسها . فهي علاقة تقليدية لها صفة العاليه لانها تتخطى الحدود والقيد ولا سيما قواعد السياسة واصولها . وهذا هو مصدر عدم الامان والاستقرار في هذه العلاقة لان انطونوس وكليترا لا يمكن ان اى سبب يدفعها لى سبب يدفعها لكن يجب كل منها الاخر بل على العكس من ذلك فان كل شيء يقف في طريق هذا الحب ويتنافس معه . ولما ثبت جبهها تلك تلك المعاني والاختبارات أثبت اصالتها وعرف كل منها اى حيث لا توجد اية قوة رابطة بينها يكتفد زواج او التزامات عائلية اجتماعية او مصالح سياسية ضرورية فان اغلاص كل منها الاخر لا يمكن ان يكون الا بدافع الحب وهكذا رشح جبهها رسوخا تاما ولا سيما عندما واجها العالم كله بمفردها . ويمكن ان نلخص الموقف بينهما كما على : العلاقة التقليدية تغطي الامان ونقل المواقف اما العلاقة غير التقليدية . وتستطيع ان تحفظ بتجميع المواقف بل وتزيد بها اشتعالا ولكن على حساب الشعور بالامان ولهذا فان الحب الذي يتعارض مع التقاليد يأخذ طابعا مساويا^(٣٨) اما الحب الذي يتمشى معها فهو ذو طبيعة كوميديه .

ان حب انطونوس وكليترا لا يمكن ان يكون ببساطة شكلا من اشكال الحياة الخاصة المتصارعة مع الحياة العامة . فمع انها يفرجان على اطار الشكل التقليدي للحب اى عقد الزواج مثلا ، الا انها في بعض حالات العزلة والياس يلجآن الى عوالة كسب التأييد لجبهها من الناس حولها . كما انها لا يتجاهلان تماما الحياة العامة ومتطلباتها . ومن ثم لا يمكن القول انها ضحايا السياسة من اجل الحب لانها لا يمتزلا الحياة السياسية ليحررا من واجباتها ويفرغوا للحب . وعندما طلب انطونوس المهزوم من اكاتيوس المنتصر ان يعيش كمواطن عادي في اثينا (ف ٣ م ١٢ ب ١٥) شفع طلبه بالتماس آخر هو ان تحفظ كليترا بالعرش (ف ٣ م ١٢ ب ١٦ - ١٩) . اذ ربما كان يفكر حينئذ في خلق صورة جديدة لجبهها صورة ملكة تعشق مواطنها عاديا . ان التقاد يعتمدون على الفترة التي يقول فيها انطونوس ودع واما تدوب في التير ؟ .

(٣٧) يقول كاترود : لقد قرر انطونوس ان يعمل معركة انتيم بحرية لا برية (كما كان متوقفا) لانه في السياسة كما هو في الحب يخطر الخطر الخلق والعرف . وكان موقفه هذا بمثابة اختيارا سياسيا اتبعه الذين كلهم ان يتهموا بها حدث ولكن هذا التحكم الاجتماعي منع اغلاص الناس (فينيونوس) الى تركه في الحيلة لان اللذ الذي يسهله انطونوس وكليترا في الحب والحرب هو اغلاص القوانين والاعراف واسكان النطق . حتى ان جهاها بالاستكثارية ما هي الا نزاع خارج القانون ، لذا مرعا الغلمان باله وحكم خارج القانون ، ولا تطبق في نظام حكمها وسبها نفس الصفة والطبيعة ، . لقد كان دائما يملأن الشيء غير الشرع

Cantor, op. cit., pp. 200-201.

(٣٨) يتحدث كاترود عن بطور القصة في حب انطونوس وكليترا فيقول انه لا بد من ان نربها بكونيولانوس فلذا كانت كليترا ، الكمان الاطم لا يوس تطول في البداية احتفاظا لحاسا للشعور الجسدية لان كرويولانوس الذي ذهب بروحانيته الى الشطوط وجد نفسه في البداية عرضة لافراء ايروس . وعندما تحول كليترا ان لها حياة ايروس اى الحياة الجسدية الخاصة وجدت نفسها في النهاية تدوب وروائية وتفق ان تدوب في الحبوب اوى الموت . ان الانسان لا يستطيع ان يكون ببساطة جرم من كل اكر دون شخصية عمدة لفرد وكأنه كائنات في الحلية . ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع ببساطة ان يصبح كائنات لنفسه وانه فروعانية كرويولانوس تتطلب منه ان يكون كائنات بنفسه اقتداءا فلما وقف بفرد ولكنه تعلم في البداية انه بحاجة الى الاخرين وانه جزء من كل اكر منه اى الاسرة والمجتمع . اما انطونوس وكليترا ليس كل واحد منهما بنفسه بل هو معيد من الاخر ويحب في الانسجام في كل اكر ولكنه يفرد عندما يتفق ان غرامه الفردية متضيق في الكل . من الواضح ان بطور سياسي يمكن في هذه الفترة ان تفكر ، وهكذا كان كرويولانوس ضحية التمزق بين رغبة في ان يكون مستقلا من روبا وحاجة الماسة الى مدية يقوم بخدمةها والدفاع عنها . وهذا نجد بطور مثالية لسله الحب في تلك من كليترا وانطونوس . وهي ايضا مأساة روبا الامبراطورية ككل فهذه المدينية الامبراطورية نفسها لا تستطيع ان تثق بفردا في مراهبة العالم كله ولكنها لا تستطيع في الوقت ذاته ان تندمج في هذا العالم الا على حساب شخصيتها المميزه انظر :

Cantor, op. cit., pp. 178-179.

(ف ١ م ١ - ٣٣ - ٤٠) للتدليل على عدم أكثر انطونيوس بواجبات الحياة العامة . ولكن هذا التحليل يعد سوء فهم لبقية كلام انطونيوس الذي يعتمد فيه على سلطانه السياسي لأرقام العالم على الاعتراف وتميز وتفرد حبه . ان الحب الذي يريده هو مشكل من اشكال الحياة العامة وقد يكون بديلا للمنصب السياسي التقليدي الذي فقد جاذبيته في ظل الامبراطورية الرومانية . ان انطونيوس يرغب في التحلل من عبء مسؤولياته السياسية ولكنه توافق للاستفادة من مزايا المنصب العام المرحوق ولا سيما الشعور بأن كل العيون تصوب أنظارها اليه . ولا يمكن تصور ان يقبل انطونيوس مركزا متواضعا او مجهولا في المجتمع ، انه لا يمكن ان يعيش مغمورا ودون شعور بالنبله ، كل ما في الامر انه ربما اعاد النظر في ماهية النبالة ويبحث عنها في الحب مفضلا اياه على السياسة والحرب .

لقد عبرت بورشيا عن رغبة متواضعة في مسرحية « يوليوس قيصر » وهي أن تكون شيئا ما أكثر من مجرد رفيقة منزلية لزوجها وهذا ما قد يذكرنا بمطالبها بـ كليوباترا في « انطوني وكليوباترا » وهو طلب غير متواضع فلماذا ترغب في الاشتراك في كل شيء خاص بكيان انطونيوس ، لقد رفضت ان تتركه في معركة اكيوم رغم كل التحذيرات فهي لا تستطيع ان تسمح لانطونيوس بأن يفعل أي شيء لا يرتبط على نحو أو آخر بحبها . ومن ثم فقد قلبت معركة اكيوم الى اختبار في الحب لا في الحرب ولا في السياسة . انها تريد ان تمارس سلطة عليا او طغيانية على حببيها انطونيوس . وهذا منبع من منابع المأساوية في المسرحية لأن الحب أصبح بغير حدود وأصبح رفض مغالبه امرا مستحيلا . وأصبح كل من العاشقين لا يمكنه ان يفعل شيئا بدون الآخر . فعندما علمت كليوباترا بزواج انطونيوس من اوكتافيا وأرادت الانضمام ادركت انها لا تستطيع تنفيذ وعيدها بدونه (ف ٣ م ٣ - ٤ - ٦) ، اما انطونيوس فقد ربط قضيته بحقيقة ان كليوباترا تحبه بحيث ان أية بادرة للخيانة من جانبها ستضعف بلا شك من ولائه أتباعه وهذا ما لاحظته اينويديوس (ف ٣ م ١٣ ب ٦٣ - ٦٥) .

ان عدم مقدرة انطونيوس وكليوباترا على الفصل بين حياتها الخاصة والعامة قد جعلها يخرجان من تعقيد الى آخر . وكل تهديد لحبها جعلهما يشكان في سلطانهما السياسية - وهذا ما يصدق بصورة أكثر وضوحا على كليوباترا . أما كل تهديد لسلطانهما السياسية فقد جعلهما يشكان في امر حبهما - وهذا ما يصدق بصورة أوضح على انطونيوس . فالأخير كلما شكك في سلطانه كحاكم احتج الى مزيد من الامتثالات الى حب كليوباترا له . ومن هنا تأتي قوته على تيدياس . اما تصرف كليوباترا العنيف مع الرسول الذي اخبرها بزواج انطونيوس من اوكتافيا فهو كاريكاتير لكذلك شرقي مستبد . الا ان قسوة انطونيوس مع تيدياس وان لم تكن مضحكة كما هو الحال بالنسبة لموقف كليوباترا من الرسول . الا انها ، مع ذلك ، قسوة طغيانية بلا شك . وهكذا يبدو كل من انطونيوس وكليوباترا كشخصيتين مزاجيتين في شئون الحكم والحب على السواء .

ان القول بأن أنطونيوس - بعيدا عن كليوباترا - كان من الممكن أن يكون حاربا من الطراز القديم يأتي في السطور الأولى للمسرحية على لسان فيلو ولكن لا يمكن أن يأخذ به إلا شخص يفترض أن طريقة الحياة في روما الامبراطورية ثرية باختراجاتها بحيث ان الانحراف عنها لا يمكن ان يفسر الا بقوى خفية . ولكن انطونيوس لا يرتبط هذا الارتباط بالقضية الرومانية لان الحياة العسكرية والانتصارات الحربية لم تكن هي السبيل لوحيده لتحقيق المجد كما كان الحال في الماضي القديم . بل ان النجاح نفسه لم يعد ذا قيمة كبيرة في روما ومن ثم فان طريقة الحياة التي اختارها انطونيوس تمحل في طياتها جزءا من النطق . فحتى لو لم يقابل انطونيوس كليوباترا كان من غير الممكن ان يكرس حياته كلها للحرب والسياسة فقط . ويمكن القول بأن الاحباط الذي اصاب انطونيوس في عالم السياسة هو الذي جعله عرضة للوقوع فريسة الحاذية في شخصية كليوباترا . لقد اختار انطونيوس كليوباترا نهائيا كاتيل قضية يمكن ان يحارب من اجلها . ويأتي حب انطونيوس متنجسا مع اهدافه السياسية لانه شخصيا يعتبر الولاء من قبل الاتباع اهم بكثير من نصر مؤقت في ميدان الحرب ومن ثم فان كليوباترا تقدم له فوجيا بحتلى من قبل اتباعه في الولاء والثبات (ف ٤ م ٤ ب ١٤١٤ - ١٥) .

وينبأ على ما تقدم فمن الأفضل ان نركز اهتمامنا على التفاعل بين عالم السياسة وعالم الحب في دنيا « انطوني وكليوباترا » بدلا من الانشغال بالتعارض البسيط فيها بينهما . لقد تداخلت القصة السياسية وتشابكت مع قصة الحب . واذا قارنا مسرحية شكسبير «مسرحة درابدين من كليوباترا » كل شيء من اجل الحب . لاحظنا أن شكسبير يذل مجهودا ملموسا لكي يقيم علاقة الحب بين العاشقين على أسس سياسية أعطت للحب شخصية متميزة ومغزى منفردا . فمثلا يمكن القول بأن ظروف الامبراطورية الرومانية هي التي مهدت الجو لانشاء القصة الغرامية بين أنطونيوس وكليوباترا وهي قصة كان لا يمكن أن تقع أيام كوريليونوس مثلا . فروما القديمة التي عاش فيها الأخير فضيحة الاقلاق لا تتيح جالا لتشوه التنوع المأخوذ في العالم كما حدث إبان العصر الامبراطوري وإنمكن في ثنائيا « انطوني وكليوباترا » . ومن جانب آخر فإن ثمار الحياة العامة في الامبراطورية أصبحت فارقة المضمون ، فهي جوفاء ولا قيمة لها . أما الحياة الخاصة فقد قدمت شيئا من الاشباع والتعويض ، وهكذا

عمل العصر الامبراطوري على ازالة التركيز الذي وضعت الجمهورية على الروحانيات . لقد اخلقت الامبراطورية العنان لايروس إله الحب وأمدته بقوة جديدة وأصبحت فرص النجاح في العصر الامبراطوري من الناحية السياسية خشيلة للغاية أمام الفرد العادي الذي قدمت له الحياة الخاصة عروضا أكثر إغراء حتى أن كليوباترا نفسها تقول و كم هو تائه أن تكون قيصرا (ف ٥ م ٢ ب ٢) . وهذا موقف لا يمكن أن نتصور وقوعه في عصر كيويلانوس إذا لا يمكن أن يقول أحد أبطل مسرحية و كوريلانوس : كم هو تائه أن تكون قيصلا .

لقد دمر الحب أنطونيوس وتم ذلك باختيار الأخير ، هذا ما يريد أن يقوله لنا شكبير ، والا فلم جعل إيريوس (الحب أو أله الحب الاغريقي Eros) رفيق اللحظات الأخيرة في حياة بطله ؟ ولم جعل أنطونيوس يطلب من ايروس بالذات أن يطمعه بالسيف ؟ لقد كان الحب عنصرا جوهريا في تكوين أنطونيوس الشخصي وهو ما يؤكد ذاتية التدمير في مفهوم البطولة الاسطورية والمأساوية كما سبق أن لمنا . وهي فكرة ورثها عصر النهضة وشكبير عن الاغريق . لقد مات أنطونيوس راضيا لأن أحدا لم يقض عليه وإنما هو الذي قضى على نفسه ، يقول مخاطبا و كليوباترا و الطمأنينة ! ... العثمانية ! فليست قوة قيصر هي التي فهت أنطونيوس ولكن أنطونيوس هو الذي انتصر على نفسه و فترد عليه كليوباترا بالقول و ما كان ينبغي أن يحدث سوى هذا : لا يقهر أنطونيوس الا أنطونيوس نفسه (ف ٤ م ١٥ ب ١٣ - ١٥) ويقول ديكريانس عن أنطونيوس المنتحر و أنه لم يمت بيد مجرورة وإنما يده هي التي حققت له أروع أعمال المجد والشرف (ف ١٥ م ١١ ب ٢١ - ١٢) . وجدير بالذكر أن التدمير الذاتي للبطال المأساوي يمثل فكرة أساسية في مسرح سينيكا . الفيلسوف الروائي وجد أن هذه الفكرة الاغريقية الكلاسيكية تنسجم مع مواصفات البطل الروائي الذي ينتصر على كل شيء ولا يقهره أحد لأنه أولا وأخيرا قد قرر نفسه ومن ثم لا تأتي نهايته الا على يده هو نفسه . أما أنطونيوس شكبير فيقول لرفيقه ايروس وقد أجمعت دموعه و لا تيك يا ايروس اللطيف فما زالت لنا أنفسنا لكي نهني أنفسنا ، ليس شقيا من يستطيع أن يقتل نفسه (ف ٤ م ١٤ ب ٢١ - ١٢) والعبارة الأخيرة بالذات تكاد تكون ترجمة لفكرة تكررت كثيرا في مسرحيات سينيكا ولا سيما و هرقل فوق جبل أوبتي ، مثل ذلك البيت الذي تقول فيه الجوقة .

و ليس بالأسف قط من تيسرت له سبل الموت (ب ١١١) .

ويقول أنطونيوس شكبير أيضا أن كليوباترا - التي ظن أنها انتحرت بعد أن وصله نبأ كاذب عن ذلك - سوف تزوم على قيصر المنتصر وتقول له و أنا التي هزمت نفسي (ف ٤ م ١٤ ب ٦٢) . فالتيت في مسرحيات شكبير اذن مثله مثل البيت في التراجيديات الاغريقية ومعارضات مينيك ، هو المنتصر على يد مظهره ، وهو الخالد بكفاحه وانتصاره وإن رحل عن الدنيا عظميا مهزوما . مخاطب أنطونيوس ايروس ويستحده على الأسراع بالقتل قائلا و إنك لن تضري بل ستخلد قيصر (ف ٤ م ١٤ ب ٦٨) . أما بعد أن انتحر ايروس مستيقا أنطونيوس يقول الأخير لشوانا و سأزق ألي الموت وأدلفك اليه كالعائق في سرير عرسه (ف ٤ م ١٤ ب - ٩٩ - ١٠١) .



خامسا : كليوباترا الأنثى الكاملة

من الملاحظ أن شكبير قد قلص دور أوكتافيا الدرامي الى أقصى حد حتى انه يقل عن دور ليبيلاس مع أنها امرأة فاضلة ومع أن بلوتارخوس أولاها عناية فائقة . حذا أنها عند شكبير امرأة سلبية الى حد ما ولكنها تستحق تعاطفا . فهي التي استغلت أسوأ استغلال على يد أعيها وزوجها ورجع بها في نزاعات سياسية وعسكرية لا تتحمل هي مسؤولية تدهورها ، وراحت ضحيتها بقول ميناس عن زوجها باطلونيوس و أظن أن الدوافع السياسية لا الحب المتبادل بين الطرفين هو الذي لعب الدور الأكبر في انقراض الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٥ - ١١٦) ويعتقد ابونايروس على كلامه . ويتنبأ بفشل هذا الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٧ وما يليه) أما أنطونيوس نفسه فقد تحدث بتفاؤل للمعمدة عن هذا الزواج على أنه و زواج مصلحة (Business) (ف ٢ م ٢ ب ١٧١) . ويندو قيصر نفسه من البداية وكأنه يشك في نجاح هذا الزواج والا لما وجه هذا التحذير الى أنطونيوس و لا تجعل هذه القطعة من القصة التي جاءت بيننا كدعامة لبناء الحب ، لا تجعلها تتقلب معولا بيدهم هذا المحسن قريبا كان من الأفضل أن نتحابا بدون هذه الوسيلة إن لم يجها كلالا (ف ٣ م ٢ ب ٢٨ - ٣٣) . ويعد أن فشل الزواج وعادت أوكتافيا من أثينا الى روما دون مركب حافل بصحبها وكأنا و منبردة (Castaway) (ف ٣ م ٦ ب ٤٠) حل حد قول قيصر نفسه . تفشخت مأساتها وأصبح قلبها عذقا بين عزيزين يناوىء كل منهما الآخر (ف ٣ م ٦ ب ٧٨ - ٧٩) . ولكن شكبير لا يخلع كثيرا بمأساتها فهي لا تمثل بالنسبة له سوى وسيلة استغلها لتحقيق صليح هش بين الفرعين سينتهي بانفجار أوسع نطاقا من ذي قبل وعندما تحطم هذه المرأة لا

يفعل المؤلف أكثر من أن يجعل شخصية مثل مايكناس تفتق بأن كل القلوب في روما تحبها وتشفق عليها إلا أن انطونيوس هاتك الحرامات التي أحسب في ملأه تخلف منها وسلم قياد أمره وسلطانه إلى عاهرة (ف ٣ م ٧ ب ٩٣ - ٩٧) . فأركتافيا إذن هي الزوجة الفاضلة التي داس عليها انطونيوس بأقدامه لكي يصل إلى زهرة العشق البائعة : كليوباترا .

ولن نستطيع أن نعرف مدى التفحص الذي أصاب دور أركتافيا في الأحداث إلا إذا رجعنا إلى رواية بلوتارخوس الذي استغل إلى أقصى حد شخصية هذه الزوجة الفاضلة لإبراز نقائص انطونيوس والتهمج عليه هو وعشيقته الساحرة . ويزداد إحساننا بهذا التقليل المتعمد من جانب شكسبير إذا قارنا ما فعله إزاء أركتافيا بما فعله إزاء تفصيلات أخرى دقيقة كان يمكن أن يجعلها أو لا يتوقف عندها كثيرا . وأبرز مثال نضربه لذلك هو الوصف الذي يعطيه لنا الشاعر عن أول لقاء بين انطونيوس وكليوباترا فلقد استغرق هذا الوصف حوالي ثمانية وثلاثين بيتا ناعل لسان ابنو باربوس أثناء حديثه مع أجيريا ومايكناس في روما (ف ٢ م ٢ ب ١٩٠ - ٢٢٦) . ويكتسب هذا الوصف أهمية خاصة لأنه يأتي فور الاتفاق على زواج أركتافيا - انطونيوس ويحدد دراميا بصورة مبكرة جدا لعودة انطونيوس إلى مصر بعد أن تشتمل الخلافات من جديد بين انطونيوس وقهر رطم هذا الزواج . يقال أحيانا أن سمة نثر بلوتارخوس الشعرية جعلت مهمة شكسبير وهو ينظم مسرحية - انطوني وكليوباترا - سهلة ميسورة ويستشهد أصحاب هذا الرأي بوصف بلوتارخوس الشاعر في اللقاء العاشق لأول مرة على صفات غير كينون . ولا يمكن أن نسلم بهذا الرأي دون بعض التحفظات إذ علينا بالبحث أولا ما إذا كانت هذه الشعرية في الوصف المكتوب باللغة الإغريقية قد بقيت في الترجمات اللاتينية أو الفرنسية أو الإنجليزية لنص بلوتارخوس والتي أطلع على أحداه شكسبير . ومن جهة أخرى فحقى لو سلمنا بأن هذا الوصف شاعري فقد يكون بمثابة « بقعة قرمزية » (على حد قول هور اتويس) بمعنى أن رواية بلوتارخوس ككل ليست بمثل هذه الشعرية . ويضاف إلى ذلك أن هذا الوصف وإن كان ذا ألوان لا يخلو من روح النثر وكان على شكسبير أن يبدل الكثير ليطوعه للشعر المسرحي الملائم . ولا ننسى أن بلوتارخوس يبرز تحت وطأة العظمة والالتواء والتسكع في دروب العبارات الطويلة أو المتعاقبة وتكدس أكوام الصفات والالفاظ التي قد تفر الغاربي إلى بعض المرائق . صفوة القول أن شكسبير تكبد مشقة فائقة لكي يخرج من هذه المادة الخام بالوصف الهام والتفصيلي الذي يرد على لسان ابنو باربوس في مسرحيته . وهذا يعني أن وراء هذا الجهد المبذول تكمن أهداف درامية رئيسية .

يقول ابنو باربوس (بترجة محمد عوض) « أن السفينة التي قدمت عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها قلب النار فالزوجة مصنوعة من الذهب المطروق والشراخ من نسج بنفسجي اللون وينبت منها أريج العطر الذي جذب لها قلب الرياح حتى كادت هذه تغنى عليها من شدة الهيام بها ، أما المجاديف فكانت من خالص الفضة وتقلد المياه على ترتيب الآلات الموسيقية حتى جعلت المياه التي دفعتها تزداد سرعة كأنها تعشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يميز عنه ، وكانت مستلقية في مقصورتها المصنوعة من غيوط ذهبية أما قوام جسمها فيعوق مثال أمة الحب فينوس الذي جعله خيال مبدعه أكثر جمالا من الحلقة الطبيعية وعلى جانبها وقف ولداها جميلو القسعات وكأنهم أبناء فينوس (كوييد في صيغة الجمع بالنص) التمسين) عدلنا في الترجمة التي تقول هنا « أمة العشق كيبيد المتبسمة » ؟) ويأيدهم مراوح متعددة الألوان تثير الهواء فتشدد حرة خديها بدلا من أن يتردها وكأنهم بهم وقد أثاروا الحرارة التي استخدموا في تخفيف وطأتها . وبغضيف « أما نساء ما فكن كبنات اله البحر (عرائس البحر) كل منهن جميلة كغيد البحر في الأفاصيص . وقد قمن بخدتها بغطا وزدن في جمال الصورة بحركات الرشيقة اللامحي كن يديها . وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء ، توجه السفينة وكانت حبال السفينة وأشرعتها تنصب عجا بملامستها لهذه الأيدي الناعمة التي تلاصقها وتثبت من السفينة روائح عطرية لا يعرف مصدرها فيش راحتها رجال الشرايط . وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كان انطوني وجالسا وحده في السوق يتكلم الهواء لأنه لم يجد متصلا له غيره ولولا خوفه من أحداث فراغ (كوني) لذهب هو بنفسه لرؤيتها كليوباترا وأحدث خرقا في الطبيعة » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٣ وما يليه) . (٣٩)

وقد تبدو قدرة شكسبير الفائقة على تحويل الوصف السري إلى موقف درامي في هذا الوصف لأن ابنو باربوس يشيء من التلذذ بعيد خلق اللغة الأول بين انطونيوس وكليوباترا لأجريا ومايكناس الشغوفين لسماع هذه الأخبار . ويعبر موقف هذين التمسعين المظهرين عن تأرجحها بين عدم لرضى الروماني ووجهه النظر الرسمية المستندة للرأفة المصرية من جهة والاعجاب الشخصي بجمادية ومصر كليوباترا من جهة أخرى وتسلط الأضواء على هذا الموقف المتأرجح كجزء من التلذذ المأساوي المسيطر بصفة عامة على جو الأحداث المسرحية يولي شكسبير عناية فائقة لهذا الوصف ليطهر لنا طرفي هذه الأروحة المأساوية . فتتقلب صورة بلوتارخوس عن الزورق ذي المؤخرة الذهبية إلى زورق كالعرش

الزركش المحروق في النار . . . (ف ٢ م ٢ ب ١٩٤ - ١٩٥) مصورة العرش توحى بالفخامة الملكية التي تزداد رونقا بذكر الذهب رمز الملكية والخصوبة اجنسية كما سبق أن ألقنا والمعلن الملكي الذي يربطه الشاعر هنا بالعنصر الأعلى و النار عن طريق كلمة و الحروق ، Burned ، burnished^(١٠) . وهذا الوصف على لسان اينو باريوس في الفصل الثالث من المسرحية لا يأتي به شكبير جزافا وانما هو نوع من التشويق الدرامي للأحداث ويشكل نغما عمدا لغنائية مشهد موت كليوباترا في نهاية المسرحية فهي هناك تستمد للرحيل في رحلتها الاخيرة الى عالم الآخرة في أجل زينة وأهين مجلس وكانها تعيد للحياة - كما يفعل اينو باريوس الآن - لقماعها الأول بأنطونيوس على ضفاف نهر كيدونس . وتقول كليوباترا أيضا في لحظاتها الاخيرة انها أصبحت من و ناروهواء بعد أن تحلّت عن عنصرها الآخرين و السراب و و الله و الى الحياة الدنيا .

ومن وصف بلوتارخوس الثري الى الموقف الدرامي والتعبير الشعري عند شكبير أصبحت السفينة من الذهب الخالص تجري على صفحة المياه كقطعة متوهجة من النار لأن أشعة الشمس - وهي رمز الملكية - تلعب هذه الصورة بخطوط ذهبية تلف المركب كله . ومن موسيقى التجانس الشعري في هذا الوصف الشكبيري أن الكلمات الرئيسية في هذه الفترة تبدأ بحرف d و وهي : (Barge burnished ، burned beutenetc) وتصيح و الشراع الأرجواني و و المجاديف الفضية و عند بلوتارخوس شيئا آخر عند شكبير (ف ٢ م ٢ ب ١٩٦ وما يليه) - الذي لا يركز على الأشرة على بل اللؤلؤ نفسه وهو الأهم هنا بالنسبة له لأنه لو لم يكن يتلام مع الفخامة الشرقية التي يتعمد المؤلف إبرازها بيننا يتحدث بلوتارخ عن رائحة العطور التي يفوح شذاها من الزورق فإن شكبير قد جعل الأشرة المطهرة تشد اليها الرياح شدا الطيب شذاها الساحر وهذه صورة شعرية من خلق شكبير وتمت عن تجرية حسية ملموسة وفريدة من نوعها لأنها تربط بين الأشياء بعلاقت لا تقوم إلا بين الأحياء ولا يدرها عموم الناس ، لقد جعل الرياح التي تنفخ الأشرة على علاقة حب معها كما يردد صدى أنفاس انطونيوس المتلف على اللقاع بكليوباترا . بالمثل تتلفق المياه وكانها عاشقة تسعى وراء المجاديف التي تفرح عباب النهر وتحلق فراغا لا يدم حيث تندفع مياه أخرى جارية لتسد الفراغ كما تسعى كليوباترا الآن مسرعة تجاه انطونيوس لتسد الفراغ الواقع في قلبه ومن حوله .

وبينا يحكي بلوتارخوس أن كليوباترا قد ارتدت ملابس جميلة كتلك التي ترتديها فينوس في الرسم يجعلها شكبير أجل من فينوس التي يصورها الفنانين عادة أجل ما هي في الواقع . ويتحدث بلوتارخوس عن غلمان ذوي جمال ثنائ في حاشية كليوباترا أما شكبير فيصفهم بأنهم و ذوو عيانات و (ف ٢ م ٢ ب ٢٠٦ وما يليه) ويمدنا بصورة نادرة نقف فيها أمام تناقض شاعري عجيب وجذاب فهو لاء الصبية - كما ورد عند بلوتارخوس - ينفخون الهواء بمراوحهم على كليوباترا ولكن وجات كليوباترا - في مسرحية شكبير - تزداد توجها كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفي التعبير الانجليزي المستخدم نجد تقابلا فريدا بين و النهاية و و التوجع و موازيا لتقابل آخر في كلمتين متجاورتين هما - (Un- did did) ويقول شكبير في وصفه لجاذبية كليوباترا وهي على ظهر زورقها و ان المدينة التقت بسكانها عليها و (ف ٢ م ٢ ب ٢١٦) . فهو هنا يمجّد المدينة ويعملها تأتي أفعالا ملموسة كما هو واضح من الفعل و القت و تجسيد المدينة هنا يرمز الى مغناطيسية السحر في جمال كليوباترا نفسها إذ استطاعت أن تبعث الحياة في الأشياء . انها تشد اليها كل من (اوما) وآها بحيث لا يملك قدرة المقاومة والى درجة أن انطونيوس بعد أن هجر مواطنو المدينة مدينتهم وجد نفسه وحيدا يسأل نفسه بالصغير وهنا يصيب شكبير هدفا آخر من بين الأهداف الكثيرة التي حققها هذا الوصف موضع التحليل ونعني أن المغارة بين الملكة المتوجة في موكبها النهري الحافل من ناحية والفائد الروماني المهجور في عزلة الموحشة من ناحية أخرى توضع أن كليوباترا قد حققت انتصارا ساحقا عليه حتى قبل أن تلقاه وغازت بالجولة الأولى قبل أن تبدأ عبارة الحب والسحر .^(١١)

ولقد قصد بوصف اينو باريوس للقاع كيدونس أن يكون غنائيا في شعره خياليا في جو وأن يأتي على لسان اينو باريوس بالذات وهو الذي يتمتع بقدر كبير من البرود والصرامة . فطبيعة الشجدة إذن هي التي تعطي لهذا الوصف تأثيرا أقوى لأنه اذا كان هدف شكبير هو تجسيد جاذبية كليوباترا وتصوير حياة الرفاهية الشرقية فإن رجلا معتدلا مثل اينو باريوس هو أنسب من يعطينا وصفا لها لأن كلامه سيكون أكثر اقتناعا من أي شخص آخر ميل الى المبالغة والتوهيل . واذا كان وصف اينو باريوس العائل المعتدل قد أمدنا بصورة خيالية نادرة عن مسرح الملكة

(١٠) الجيوس والكرات . س . م . الجيوس عندما أراد أن يصف امرأة غنية وجيلة قال (The Waste Land, 2, 77ff)

و ان الكرسي الذي تجلس فوقه يلعب على الرغام كمرش عروق

(Like a burnished throne)

(١١) راجع

G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies (Routledge & Kegan paul London 1951 repr. 1966 (pp. 203-226 esp. pp. 209-210.

المصرية وبهاياتها فأننا يمكن أن نتصور مدى التأثير الذي استمارسه هذه الملكة على رجل عاطفي، يعشق الحياة مثل انطونيوس . فهذا ما يلمح إليه ابنو باربوس (ف ٢ م ٢٢٢ وما يليه) عندما يصف كيف استعد انطونيوس لكي يذهب لتناول العشاء على مائدة كليوباترا فلقد خلق خلقه عدة مرات ما يظهر حصيبته وعجزه عن مقاومة اغراءات كليوباترا وهو عجز غريزي في انطونيوس الذي - كما يقول ابنو باربوس - لم تستمع منه أية امرأة كلمة ولا . ومع أن هذه الكلمات تنم عن سخرية خفية من ضعف انطونيوس أمام النساء إلا أنها في نفس الوقت توحي بمدى حب وتعاظم ابنو باربوس تجاه سيده . وهكذا تستطيع عبقرية شكسبير المسرحية أن تصيب عدة أهداف برمية واحدة .

وعيب بعض النقاد على كليوباترا عفتها مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من أوكتافيا . والبعض الآخر يرد هذا العيب على عدم تأكيد كليوباترا من صدق مشاعر الرسل منها ، وخوفها المستمر من هجرانه . والجدير بالذكر أن الملكة الانجليزية اليزابيث تمتعت بطبع مماثل ظهرت أثناءه في خوف ورعب الرسل منها ، وهو طبع أعجب به كثير من الانجليز كسلوك ملكي يعلو فوق النقد والمؤاخلة . ومن ثم فانه من المحتمل أن معاصري شكسبير كانوا يتظنون إلى سلوك كليوباترا مع الرسل نظرة تحالف رؤيتنا نحن أبناء القرن العشرين . ويرى بعض المؤرخين في الملكة اليزابيث « عتاف » فريدة من نوعها لا يمكن انضمامها للمفانيس العادية فلم يتكرر في التاريخ شيء مثل قصة الحب التي دامت حسنا وأربعين سنة بين اليزابيث تيدور (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وشعبها الانجليزي . لقد خطبت ودمت منذ البداية ووضعت نفسها في خدمتهم ولققتهم وزينت نفسها من أجملهم فبدت جميلة أو أكثر من جميلة وأحاطت نفسها بحاشية بالغة الثاقل والثائق . ومن أجل شعبها جلست نفسها لطيفة المشدودة ومتعبدية متعطرة مرات . لقد كانت كالعاشق الهوان الذي يشكل نفسه ويكيف سلوكه بمقدرة غريزية فائقة وفق ما يرغب الممشوق . ولم تنس هذه الملكة أن تزرع في قلب شعبها شعور الغيرة والقلق عليها إذ خالفت ملاقاتها له ببعض اللطعات والصفعات وقد تنقبت بعض نصائحه الصادرة عن طيب خاطر بالتأنيب العنيف أو البرود الصامت ولكنها قد تزرعهم وتنعهم من أن يبدسوا أنفسهم فيما لا يعينهم ويدخل في شئون البلا لا فقط . كانت دائما حريصة على أن تخلق جوا عاشقا في العلاقات بينها وبين شعبها وذلك على فترات متقاربة وبنية أن تنتهي الأمور دوما وكما هو الحال في مشاجرات العشاق بطلوع شمس الصفاء الغلاب وتزايد المشاعر الغالية عفا . أحببت اليزابيث شعبها أكثر من أي شيء آخر ، هذا صحيح ، ولكن المؤرخ المحقق أو الناقد المدقق يقف في حيرة من أمرها ولا يستطيع معها بذلك من جهد صادق أن يعرف على وجه اليقين مدى الصدق في سلوكها ومقدار الزيف أو التصنع في حياتها . وهذا هو بالضبط حالنا مع كليوباترا في الروايات التاريخية الكلاسيكية وفي مسرحية شكسبير .

ان ما تصوره مسرحيات شكسبير التاريخية بصفة عامة « انطوني وكليوباترا » بصفة خاصة من مشاهد الحروب الأهلية والغلاقل السياسية في عصره سالفة يعتبر غير ذي معنى ان نحن عزلناها عن الخلفية السياسية والفكرية لمعصر الشاعر نفسه . لقد كانت مقارنة الانسان بالدولة فكرة راجعة - كما رأينا - في عصر اليزابيث الذي اتسم بطابع سياسي جوهره السعي الى تحقيق الوحدة القومية في إطار دولة مركزية واحدة وتدعيم المؤسسات الوطنية السياسية الاجتماعية والدينية ، وذلك في مواجهة التكتلات الاقطاعية والسيطرة البابوية على مقدرات العالم المسيحي . كان هناك سعي حيث للوحدة وكانت الملكة اليزابيث نفسها ترمز الى هذه الوحدة المنشودة لأنها وهبت حياتها لتحقيق هذا الامل . ورغم أنها احتلت العرش في سن الخامسة والعشرين إلا أنها تمتعت بشخصية قوية مكنتها من غاطية كل طبقات الشعب وفاته من متفقيين ونجار الى رجال دين وقراصة غريبين ، فازارت باعجاب الجميع واستطاعت حوها حالة من صفوة الألباء وأصحاب الحل والعقد . ولقد كان تعميها في التقافين الاغريقية واللاتينية علاوة على درايتهما باللغة الايطالية عاملان من عوامل تقوية صلتها برجال القلم الذين ما برحوا يتنكرون بشخص الملكة ويحلمون مزاجها لا يتجزأ من النظام الكوني نفسه . تلك هي الملكة التي كانت تسيطر على خيلة شكسبير وهو يوسم ملاع كليوباترا ولا شك ان هناك عناصر كثيرة مشتركة بين الملكتين دون أن يصل الأمر الى حد التطابق .

اد يتيه أن نضع في الحسبان ما يراه بعض النقاد من أن شكسبير قد حسن في صورة انطونيوس المروءة من رواية ديون كاسيوس على حساب شخصية كليوباترا التي جعلها الشاعر - كما يعتقد هؤلاء النقاد - أكثر خشونة ومشاكسة وانحرافا عما وجدها في مصدره الكلاسيكي . ويرى اتباع هذا الرأي أن شكسبير قد نقل التركيز في شخصية كليوباترا من الجنس الى التحليل النفسي هذه التحليل النادرة لا لرغبة منه في تمحيص وتعميق صورتها وإنما لأن الذي كان يؤدي دورها على المسرح هو أحد العتبية إذ لم يكن سموحا للنساء إبان ذلك العصر بالتمثيل . ونحن نعتقد أن في هذا الرأي شيء كثير من التجني لا لعل كليوباترا شكسبير فحسب بل وعرفنا الشاعر العبقرى .

لقد كتبت السيدة آنا جيون كتابها المشهور عن بطلات شكسبير ، فتغلقت فيه خسا وخشرين صورة تحليلية من صور النساء في مسرحيات

هذا الشاعر منهن نساء الذكاء والفلعة ومنهن نساء المطامع والمغامرات ومنهن نساء العاطفة والحياة . وكل واحدة منهن لا تشبه الأخرى في جملة صفاتها وصفاتها . وصفتها ما قالت هذه الناقلة أنها هي نفسها وهي امرأة كانت تنظر في مرآة لشكير لتصحح منها معلوماتها عن النساء ويعرفنها بين ولا سيما وأنهن تبن مثل هذا التباين الذي لم يسبق له مثل^(٤٢) . وأما عن كليوباترا بالذات فيقول برادي^(٤٣) أن أنشياء كثيرة سيئة يمكن أن نقال عنها ولكن كلما قبلت مثل هذه الأشياء وتكررت فذكرها ازدادت كليوباترا دودة وروثا . إن عارسة فن السحر الجنسي حل الرجال هو جوهر وجودها في الحياة (Raison d'être) حتى أنها عندما تفشل أو تظن أنها فشلت في جذب العشيق الخالي تجتهد فكريات الماضي الحافل بالانجازات مع عشاق آخرين سابقين . بل إنها لا تلتقي برجل كان ما كان سقيرا أو رسولا إلا ووقبت في السيطرة عليه بسلاح الأنوثة فهي بذلك تشبع رغبة داخلية في تكوينها العنصري والنفسي . أنها سمراء لأن آله الشمس - كما تظن - وقع في حبها . وعندما تقرب منها يد الموت تحس بلمساتها وكأنها دغدغة الحبيب . وتحشى أن تستقيها إيراس إلى الموت فتخطي من دونها بالقبلة الأولى من أنطونيوس ! أنها شخصية قوية مرنة تتلون بكل الألوان وتتحدث بكل لسان وتجيد كل الحيل وكأنها الثعبان . فهي تستطيع أن ترفع جسد حبيبها الثقيل من الأرض إلى قبرها - بمساعدة وصيفتين فقط - وكانت من قبل قد ادعت عدم القدرة على الوقوف وأنها على وشك الموت إن لم يحملوها إلى انطونيوس ! ويقول بعض النقاد أن كليوباترا شكير تبدو في الجزء الأول للمسرحية وكأنها عاهرة ملكية تفعل كل شيء من أجل حياة الشهرة ويدبون كليوباترا زاعمين أن موتها لم يكن مطهرا لألثامها ولم تتحول بعده نبيلة شريفة . كل ما حدث قبيل رحيلها هو أنها أرادت أن تزين لكي تبدو جميلة حتى وهي في طريقها إلى الموت ولا سيما أنها تعلم بأن قصص سيأتي ليلقي نظرة أخيرة عليها . فموتها إذن في رأي هؤلاء النقاد لا ينم عن بطولية كما هو الحال في انتحار انطونيوس .

وقبل أن نترج في الرد على مثل هذه الآراء بالغوص في تحليل شخصية كليوباترا نود التنويه إلى أن هذه الملكة كانت تجسد بالنسبة للرومان كل ما تعني كلمة « مصر » . وهذا ما احتفظ به شكير في مسرحيته إذ يجعل انطونيوس لا يخطبها في أغلب الأحوال إلا بهذا الاسم « مصر » ومن ثم فإن محاولتنا لفهم مايعتصم صورة مصر بالنسبة لانتونيوس والرومان هي في نفس الوقت محاولة لسبر أغوار شخصية كليوباترا تعالوا نسمع انطونيوس وهو يصف مصر لرفاقه الرومان فيقول أن المصريين يقبسون ارتفاع النيل بمقاييس في الهرم وقدنورون حال الحصب والجذب حسب ارتفاع فيضان النيل وانخفاضه فكما ارتفع الفيضان زاد النياه وعند الحصار مياه النهر يبلد الزراع جوده ويعصده بعد وقت قصير وتتوالد الثعابين المصرية من الطمي بفعل النصارح وهذا هو شأن التماسيح أيضا . وعندما يتسامل لبيدوس - أحد السامعين - عن شكل الحيوان الذي يسمونه التماسح فيجيبه انطونيوس التمثل بأن له شكلا خاصا به فهو عريض قدر عرضه وطويل قدر طوله ويسير بأعضاء جسده ويعيش بما يتغذى وعندما يفقد العناصر يتحول إلى مخلوق آخر وله لون خاص به (ف ٢ م ٧ ب ١٥ وما يليه) . هذا هو سحر الشرق الذي قتله مصر ويتجسد في كليوباترا التي يصفها إينو باريوس لأجريا ومايكيناس فيقول « إن التقدم في السن لن يزيل شيئا من نضارتها ولا التمدود على رؤيها بقادر على أن ينقص مثقال ذرة من محاسنها المعظمة الفريدة من نوعها . فإذا كانت النساء الأخريات يستهلكن بالشهوات التي يثرها فأنها - أي كليوباترا - لا يتأثر الأسراف في الشهوات من مفاتها بل تشمل الفؤاد ولعابها وشغفا بالأقالي عليها والصفقات التي تعتبر في ذاتها غيبشة وردية تكسيها بهجة وجمالا حتى أن رجال الدين يباركون دعوتها » (٤٤) (ف ٢ م ٢ ب ٢٣٨ - ٢٤٣) .

(٤٢) سبق أن ناقش الأستاذ عباس محمود الطغول هذا الرأي في كتاب « التعريف بشكير » (دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦) ص ١٣٧ .
A.C.B. Bradley, Oxford Lectures on Poetry 1909(٤٣).

(٤٤) يهنا ارست نشأت دافعه من رعدة و انطونيوس وكليوباترا و الدرامية على أساس فكرة التناقضات بين مصر وروما والمقالة الختامية بين كليوباترا و انطونيوس . وعده التناقضات تتناسب مع سرعة تغير المكان بين روما والاكستندرية وغيرها ولكنها تخرج بوحدة إيجابية للتصميم المهادي للمسرحية (كل (Ernest Schanzer, op. cit., p. 132f) (ولكن كاترين بيه إلى أن كل ما يقى من الرومانية (Romanesque) في « انطونيوس وكليوباترا » ليس إلا بقايا شاحبة على وشك الزوال . أن السلك الروماني لا يوجد له في المسرحية إلا في الاحافيت ويجهد المرء فيه حتى إذا بحث عن حلالة واحدة دالة على الفضائل الرومانية في القمل والمارسة وقد يبدو امرأ لفرأ أن نفع و انطونيوس وكليوباترا و غبن و المسرحيات الرومانية ، لأن النقاد عندما يتكلمون عن الصفات الرومانية في هذه المسرحية فهم يتكلمون عن شيء . لا يوجد له . ومع أن المسرحية تفرح صراحة بأنها بين مصر وروما فإن الصور الشعرية المشروعة من مصر تطرح في شيء من التفصيل أكثر مما تحاله الصور المشروعة من روما . وهذا تبرز مسرحية و كورويلاوس و كليل على أن شكير كان قادرا على أن يستخرج أسلوه المجازي من روما وصرامتها ولكنه كتب عن ذلك في « انطونيوس وكليوباترا » لشعوره العميق بأن روم الرومانية الصاعدة قد ول . وعن هذا المرء يمكن أن يتبع فريدا من المقالات ذات المغزى بين روما ومصر في « انطونيوس وكليوباترا » . كذلك التي تتناول العمل النشط في روما والكشكش والحلول في مصر - ولكن اعتبر هذه المقالات مغلقة قد يضلنا لأسيما إذا أخذنا ذلك إلى إيمان كيف أن الرومان في هذه المسرحية قد و لغروا و إلى حد بعيد في أفراقهم . حقا أن المقابلة بين مصر وروما تتصور بصورة ملحوظة في الجزء الأول من المسرحية ولكنها بدلا من أن تتبلور تتعطل وتسطع في منتصف المسرحية عندما يلحق الحدث الدرامي . ذلك أن المسرحية تجري أحداثها في حرم العالمة التي تتجلى لأشياء والأحبار فرصة التحرك هنا وهناك بسرعة مذهلة وبسبب هذا التسرع يحدث تماثل بين المماثل والبلدان بحيث يصبح التعزيز بين المعري والرومان

فإذا كان الانطونيوس في المسرحية و فضيلة كاملة (Finite virtue) ف ٤ ب ٨ ص ١٧) فكليوباترا هي و التنقى بلا حدود ، infi-nite variety ص ٢٢ ب ٢٤١) . ولعل هذه التعددية على صلة وثيقة بالغموض الملتزم الذي تحتلها عنه سالفات لملعبها ما ورد ما يعتقد كاتب مثل ثابت ، أي أن كليوباترا شكسبير تعد مزجا فريدا لكثير من مظاهر التنوع . انها تجمع كل الألوان في لون واحد منفرد وساحر لأنه يترك انطباعا قويا وناظيا . انها بمثابة قوس قزح يجمع كل ألوان الإنسانية الجهرية فهي مرة متكبرة وأحيانا كثيرة متواضعة . وهي عندما تغضب تصبح كالنمرة المتوحشة وعندما ترق تراها حلا وديما أو بيتا خجولا . وهي قاتلة الحداد ولكنها تستطيع أن تخلص إلى حد القتالي والموت في سبيل من يستحق إعلاصها هي ملكة لها كل مظاهر الأبهة الملكية ولكنها تنحذر أحيانا إلى مستوى فتاة عجيبة أو سوتية . تواجه الامبراطورية الرومانية كلها وبعدها وتحققها ولكنها في حقيقة الأمر تتمتع بروح الطفول وتردده وخوفه . انها أنثى نافذة فيها من الأنوثة ما لم نعرفه امرأة من قبل ولكنها مع ذلك أمازونية الطباع إذ يمكن أن تحارب بشجاعة الرجال . فاز بها أكثر من قائد روماني مقدم حقن الكثير من الانتصارات . فهي إذن بمثابة جائزة التفوق المسكوي أو مكافأة الشجاعة في الحروب . وهكذا كما يقول ثابت يمكن أن نرى في كليوباترا كل نساء الأدب والأساطير فهي هيليوس أو ديانا وهي يتغلبون أو هيبس وهي روزاليندا أو بياتريس وهي أوفيليا أو جيرترود وهي ديد موته أو كورديليا وهي ليدى ماكبث أو كليتمسترا أية امرأة أو كل امرأة في انتظار الرجل^(١٧) . والاسكندرية هي عاصمة السلام المصرية في مواجهة السلام الروماني . و سلام كليوباترا والاسكندرية هي سلام الحب^(١٨) والحياة وهو سلام تتصافر أمامه كل حروب وأجناد ويوليوس قيصر وأوكتافيانوس وتبلو كمنهاتر ميبانية وذلك لأن الحب هو الامبراطور الأوسع في دنيا و أنطوني وكليوباترا ،

وهكذا نكتشف - على عكس ما يرى بعض النقاد - أن شكسبير قد حسن أيضا في صورة كليوباترا الموروثة عن بلوتارخوس الذي - كما نذكر - كان يكره هذه الملكة المصرية ويصف حبها لانتونيوس بأنه و الهاء المدمر و و أقصى الشرور وآخرها و ويقول انه اذا كانت أبة باذرة للاصلاح والعدول تبرز من انطونيوس كانت كليوباترا تقتلها في المهد وتجعله أسوأ مما كان . وإذا كان بلوتارخوس قد روى لنا أن كليوباترا قد أعدت خطة الفرار حتى قبل أن تبدأ معركة اكتيوم وأن هروبا غير التوقع كان سبب هزيمة انطونيوس . ويرى بلوتارخوس أيضا أن كليوباترا التي غطت لنقل أسطولها من البحر المتوسط إلى البحر الأحمر لكي تهاجر من مصر نهائيا غير مكترفة بمصير شريكها في الحرب والحب انطونيوس . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي عارضت إرسال متاع إنيوياريوس وثروته خلفه حين ترك خدمة انطونيوس وهي التي أجرت التجارب الخطرة للسهم الغائلة على المسجونين دون رعدة . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي انتب نفسها أمام قيصر على خوفها من انطونيوس . والمشهد حقان شكسبير قد احتفظ بهذه الصورة البلاطاريخية أو ما يمكن أن نسميه وجهة النظر الرومانية هذه عن كليوباترا كأمراة لعوب حتى أن سكاروس يطلق عليها بعد هروبا من اكتيوم لفظة و المعاهرة (ص ١٠٣ ب ١٠٤) إلا أن الشاعر جعل الرومانيين انفسهم ينظرون اليها بشيء من الدهش والانهيار . يصفها ماكبثاس بأنها و سيدة أسرة الفخامة إلى أقصى حد (ص ٢٠٢ ب ١٨٧) ويصفها اجريسا بأنها و المصرية الشاذة (ص ٢٠٢ ب ٢٢١) ويقول اجريسا أيضا في نفس المشهد (ب ٢٣٠ - ٢٣١) وهي آيات سقطت في ترجمة (عماد عوض) و لقد جعلت يوليوس قيصر يلقى سيفه جانباً من أجل فراشها ، ولقد حرثها فعملت منه ، لم يشأ شكسبير إذن أن يجلد نهائيا الصورة المتجته التي حفظها لنا

(١٧) لقد عبر ثابت هي هذا الرأي في كتابه :

G. Wilson Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, Including The Roman Plays Methuen 1931 repr. 1968 .

لم عاد واكده في مقال بعنوان

"Macbeth" and "Antony and Cleopatra" pp. 68-82

في مجموعة المقالات المنشورة تحت اسم Clifford Leech والمشار اليه في الحولية السابقة .

(١٨) ان السلام هو الذي يفتح للرجال بالانتماس في ملابهم و اشباع رغباتهم الجنسية غلى ظل الحرب يعضض الانسان على نفسه ويضعف للمصالح العام ولكن السلام يأتي معه عامه بريط بالغ أصبح - وهذا لغز جدير - مدعاة بين الرجال ليكره بعضهم بعضا . فطلعا ان الفتنة تحيا في ظروف الحرب يعص المصالح العام واضحا ولو لي صورته البادية . لقد كان الرومان يحسن بانهم في حامية ماسة إلى بعضهم البعض ليصوروا انفسهم عندما يتقدمهم الخطر ولكن ما ان يزل هذا الخطر حتى تبرز الشبهات والمصالح الفردية لتؤد نفسها دون رادع او دافع ودون ضرورة للتوسط في مواجهة عدو اجني . ومن هنا يأتي غيب الاشارات إلى و المصالح العام (Res publica) في و انطوني وكليوباترا ، بنفس ما يحدث في و كوريلانوس - . وهكذا ان انتصارات فينتيوس على البريتين تعني بداية الخطر الاجنبي الكثير امام روما ومن لم تكن الرومانيين لم يعودوا بحاجة إلى التوسط الا ان لم تأتي ملاحظة اوكتافوس و ان ساعة السلام العالي قد نلت و (ص ١٠٤ ب ١٨٧) كانتوس يتلو بانفلاق الشهوات والاهله فتشخصية . فقد كانت النتيجة غير المباشرة لفترحات وانتصارات الرومان اديم لقدوا الحولية إلى الطاعة العسكرية وهي من عزائم الأساسية في عصورهم الاولى . والمجرب بالذات ان روما و انطوني وكليوباترا و كوريلانوس و فير ليست مبدعة بالفرح بل أصبحت الروام جزئين الحولية في المسرحية الأولى ليس فقط بالنسبة للرومان الموجهين على أرض مصر بل واورثك الرومانيين في ايطاليا . Cantor , op. cit., pp. 132-133

بولتارخوس وغيره من معاصري الكلاسيكية عن كليوباترا بل احتفظ بهذه الصورة الرومانية الدعائية عن الملكة المصرية المكروهة واتباع وسائل عدة لتخفيف أثرها وتعديل وضعها أو تحسينها بصفة عامة وكانت النتيجة أننا نرى كليوباترا أخرى غير كليوباترا بولتارخوس . وكانت إحدى وسائله للتخلص من مساويء تلك الصورة البولتارخية أن يجعل الرومان الحاقدين عليها والحاثلين منها معجبين بها على نحو أو آخر . أما عن موضوع خوفها من انطونيوس - وهو ما قد يعني أنها لا تحبه بصدق - فقد جعلها الشاعر فكرة بتغلها ثدياس رسول قيصر الذي جاء ليقب استغنيا بين الملكة المصرية وانطونيوس ولم ترد هذه الفكرة صراحة على لسان كليوباترا (ف ١٣م ٥٦) . وتجنب الشاعر ذلك أية إشارة واضحة إلى أن كليوباترا عانت انطونيوس من ثدياس هذا ، فالأخير هو الذي طلب أن يلثم يدها فقدمها له . وعندما يشك انطونيوس في نواياها إزاء استسلام أسطولها بالأسكندرية يبدد ديوميديس هذه الشكوك (ف ١٤م ١٢١) . والأهم من ذلك أنه لا تتجمع لدينا أية أدلة مؤكدة حتى نهاية المسرحية عن وجود اتفاق خائن يجمع قيصر وكليوباترا ضد انطونيوس وبرهان ذلك ما يدور بينهما عند لقائهما قرب نهاية المسرحية .

هكذا تظل علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا - وهي محور المسرحية - على نقد وهجوم ومثارتساؤلات وشكوك من بداية المسرحية إلى نهايتها . ويظهر الاستياء الروماني من جانب اتباع انطونيوس وتخصومه وما عدا ذلك فيبقى أمر هذا الحب ملغزا ومعبرا ويزيد من غموضه التأكيد على الشعة الجسدية طوال المسرحية ثم انتهائها بانتحار كليوباترا في سبيل من تحب وهي صاحبة الماضي الحافل بالغرابت والحيل ونوبات الغضب والغيرة . لا نعرف على وجه اليقين هل كانت كليوباترا خائنة أم لا ، فموقفها مع ثدياس تلقه الشكوك وانطونيوس نفسه يتراوح بين الثقة والشك في سلوكها ، أنه يؤكد لها أن حبه غير محدود ولكنه يرحل إلى روما ويحرج كليوباترا ليتزوج أوكتافيا وكم من مرة اتهم الملكة المصرية بالخيانة وتعمتها بأسوأ التبعوت . وسبنا إلى جنب مع هذا التذبذب السلوكي من قبل العاشقين يستخدم شكسبير صورا شعرية كثيرة تعبر عن التغير والتقلب وازدواجية الحياة ذات الوجهين تماما مثل انطونيوس نفسه الذي - كما تقول كليوباترا - يبدو تارة مثل جورجونيوس وأخرى مثل مارس . كل ذلك يساهم في رسم جو الشك وتعميق مفهوم الغموض العام حول الأحداث والمواقف والشخصيات في المسرحية كلها .

أما ما يحفظ تطلعاتنا ويشد انتباهنا عبر كل الفصول والمشهدات في المسرحية هو إدراكنا أن العاشقين لم يعرف كل منهما الآخر حق المعرفة - فكل منهما لا يفهم ولا يريد أن يفهم من الآخر إلا الصفات والملائم التي يملكها هو أما الصفات الأخرى التي لا يشتركان فيها فيسيء كل منهما فهمها أو يتجاهلها . كليوباترا مثلا تعرف أن انطونيوس يعطي أهمية كبيرة لمركزه وسمعته في روما ولكنها لا تفهم شعوره بالخجل إزاء انحرافه غير الطبيعي . أنها تسأل إينوباريوس ما إذا كانت هي أو انطونيوس المخطئ في سلوك كل منهما إبان معركة اكتيوم وهذا يعني أنها لا تفهم موقف انطونيوس الصراع الداخلي الذي يعانيه بين شعوره العاطفي تجاهها من ناحية وإحساسه بالواجب القومي والمصلحة الوطنية من ناحية أخرى . أما انطونيوس فلم يستطع أن يستوعب طبيعة كليوباترا كامرأة تمشي للحب بحيث يصبح سلوكها المغازل لرسول قيصر ثدياس أمرا طبيعيا بالنسبة لها فمخالفة الرجال عندما امر بحوي كلاء وأهلوا فهو غذاء ووجها حتى أنها تمجبت وتألست عندما اتهمها انطونيوس بالخيانة وقالت في دهشة « ألم تنهني بعد ؟ » (ف ١٣م ١٥٧) . وحتى مرحلة متأخرة في المسرحية كان انطونيوس لا يزال في شك من حبه له ويقول « ... قلبها الذي ظننت أنني ظننته كما ظننته هي قلبي » (ف ١٤م ١٦٠) ويمكن أن نتغنى لكليوباترا غيرتها وعنفها الثاني وخداعها الساحط أن تذكرنا أن مرد كل ذلك هو عدم تأكدها من صدق حب انطونيوس وعدم شعورها بالأمان . وكم هو مثير للسخرية التراجيدية أن انطونيوس يتهمها قاتلا « الماهرة التي تحولت ثلاث مرات » في الوقت الذي لم يعد يصدق هذا القول عليها قدر ما يصدق عليه هو نفسه . نعم لقد عاشت هي ثلاث قصص غرامية ولكن القصص الثلاث مع جنابوس بوني وديوليوس قيصر لا ترقى إلى مستوى القصة الحالية مع انطونيوس . ثم أنها لم تكن أحدا من عشاقها فهي لم تهرب أبدا منهم من أجل عشيق آخر ولكن انطونيوس هو الذي هجر فولبيا من أجل كليوباترا ثم ترك الأخيرة من أجل أوكتافيا . ولا يمكننا أن نلوم كليوباترا على أنها لم تدرك مدى سيطرة حبه على قلبه ، لقد سمعنا نحن المشاهدون يقول في روما أنه تزوج أوكتافيا زواجا مصلحيا ولكن إني لكليوباترا وهي في الأسكندرية أن تسمع ذلك ؟ وإذا سمعته فكيف تصدقه ؟ وما يثير السخرية أيضا أن الأمر يستهين بالانطونيوس إلى أن يجبر أوكتافيا إلى الأبد من أجل كليوباترا .

ومن المفيد هنا تذكر أن شكسبير عندما شرع في نظم مسرحيته كان موضوع انطونيوس وكليوباترا قد أصبح من أشهر قصص الحب الشائعة شبه الأسطورية لما بها من غموض والغاز . وللاقتسام في الرأي حول مسألة الحب في هذه المسرحية جلدور قدمة تبدأ من بولتارخوس مروراً بداني (١٢٦٥ - ١٣٢١) الذي وضع كليوباترا في الحلقة الثانية من الجسيم في « الكوميديا الإلهية » ويوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) الذي بدأ الحيط الطويل من كتابات عصر النهضة عن كليوباترا (١٤٩) . وفي قصيدة تشوسر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) « أسطورة النساء الطليات » (Legend of Good women) تظهر كليوباترا زوجة صالحة غلصة تتبع زوجها إلى العالم الآخر . ويجدر بالذكر أنه منذ عام ١٥٤٠

وحتى عام ١٩٠٥ كتب حوالي مائة وسبع وعشرون عملاً مسرحية عن كليوباترا منها سبع وسبعون مسرحية وخمس وأربعون أوبرا وخمس باليهات . وإذا اردنا أن نخرج بفكرة إجمالية عن كليوباترا إبان عصر النهضة سندد أنه شاعت لها صورتان الأولى كضحية بالغة من ضحايا الحب والثانية كأميرة فائقة الجمال ساهرة الجاذبية غررت ليس فقط بالتطويوس وإنما أيضا بـيرليوس بقصر من قبله وهو أشهر الرجال في كل هذه الدنيا ، وغررت أيضا بأعزى غيره . صفوه القول أن الأزواجية والغموض الموجودان في شخصية كليوباترا في موضوع الحب بل وفي المسرحية كلها يعكس ما ساد إبان عصر النهضة من عدم وضوح الرؤية أو بالأحرى تعمد الآراء وتباينها حول هذه الملكة المصرية . ثم أن كليوباترا مثل التطويوس فريدة من نوعها ولا يمكن اعتبار قصة حبها من الطراز العادي أو الشائع لفصص الحب .

ولتوقف قليلا عن متابعة حديثنا بشأن العاشقين لننوه بأن سوناتا شكسبير تسجل تروفا له مع من اسماعا و السيدة السوداء (Dark Lady) وهي التي - كما نرى - تقابل عاطفة التطويوس تجاه كليوباترا الذي أحب هذه الملكة المصرية وهو على علم تام بأنها هوائية متقلبة كما أنه لم يثق بها أبدا ثقة مطلقة وهو موقف يقابل ما نفهمه من قول شكسبير في السوناتا رقم ١ بيت ٣٨ « عندما تقسم حبيبي أبا مخلوقة من معدن الصديق أصدقها مع علمي بأنها تكذبني » (٢٢) وقاما كما رأينا بالنسبة لكليوباترا التي تناسها كل الأشياء فحق العيوب تستحيل فيها إلى مزايا نجد شكسبير يسأل « السيدة السوداء » أو « العاطفة » قائلا من أين لك ذلك التناقض مع الأشياء السيئة . . . إلى درجة أنه - كما اعتقد - يتفوق على كل مساوئها ويكل جداره (سوناتا ١٥٠) . وكما أنهم التطويوس كليوباترا بأنها تحولت ثلاث مرات إلى أنها لم تكن مخلصنة لثلاثة عشاق بينهم شكسبير و السيدة السوداء « بأنها » وحشت بقسمين « إلا أنه لم يستطع مثل التطويوس أن يتغلب على جاذبيتها . (٢١)

فلا يمكن إذن لثل هذا الشاعر أن لا يتعاطف مع العاشقين في مسرحيته و التطوي وكليوباترا . ولكننا ينبغي أن لا ننظر من شكسبير الذي يشير تطويرو الدرامي إلى تزايد في صفق تفهمه لتعقيد الحياة الملغز أن يأتي في أواخر سني إنتاجه الأدبي بعد كتابة مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبث » لينظم مسرحية و التطوي وكليوباترا ، وأصفا لها موضوعا محدودا وهدفا وبيضا وهو تعجيد العشاق أو ادانتهم . وبعبارة أخرى فأننا نتعقد أن شكسبير لم يهدف إلى تأييد أو استنكار الحب على حساب الواجب ونرى أنه لا يجعل للجانب الأخلاقي لقضية الحب أكثر من مجرد استخلاص العبر والدروس من قصص التاريخ المشيرة في الماضي البعيد للاستفادة منها في الحاضر والسير على هديها في المستقبل . عل أن النغمة الأخلاقية التي تردود اصداها ما بين الحين والآخر في المسرحية تجمع بين أخلاقيات روما الوثنية والمجتمع الإنليزابيثي المسيحي . فاتنحار العشاق مثلا الذي كان في العصر الروماني عملا رائعا يؤتي في سبيل الحب وغيره من القيم الانسانية العظيمة يأتي على خلاف النظرة المسيحية للانتحار كخطيئة من الكبائر المحرمة .

إن تبسيط اختيار التطويوس كاختيار ابن الحب والواجب فقط امر يضعف المسرحية . فالحشكة فيها أكثر تعقيدا من ذلك . إن رحيل التطويوس من مصر إلى روما ليس عملا سياسيا فحسب وإنما هو أيضا جهود أخلاقي يبذله البطل لكسر « هذه القيود المصرية الثقيلة » . إن الملكة التي تبدو وثيقة وساهرة في الفصل الأول المشهد الأول تتخل عن مكانها في المشهدين التاليين لأمراة عاشقة قلقة وغير مستقرة هي نفسها التي عكر صفوها أن فكرة رومانية قد أصابت المشوق التطويوس وقطعت عليه وعلىها لحظات المرح (فـ ١ ب ٧٥) . وعندئذ تبدو بفتنتها عليه لثبات ما كانت من قبل بل ناهن نغاجا مع كليوباترا بأن التطويوس الذي سبق له أن أعلن عن حبه الانبائلي لكليوباترا يقرر هجران هذه الملكة الساهرة الماكرة ويعود إلى وطنه روما لينزج هناك .

ويأتي اعتزله و باخرف و صدى لكلمات فيلو في المشهد الاستهلالي للمسرحية مما يدل على أن التساؤل عن مدى صفق مشاعر التطويوس . وفي المشهد الثالث من الفصل الأول تستخدم كليوباترا كل ما في حوزتها من أسلحة نسائية كالعتاب والتأنيب ، التهمك

(٥٠) يقول الشاعر جونان سوفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) عن حبيبته :

« أني المبأ كل سامة بخلص ولكن البؤل في فانا إسها بشدة ، وموقول ترفرف فوق روح الشاعر اللاحي الخائي كاتولرلس (حوالي ٨٤ - ٥٤ ق . م) أورد هذا الغمو في تصديده رقم ٩٢ (XCII)

(٥١) قارن برافلي : التراجمها الشكسبيرية ، الجزء الثاني ص ١٩٣ وما يليها .

والغضب، والتمازج حتى الاعياء، والتوصل حتى النهاية من اجل ان تحتفظ بالظنوس^(٢٢) فلما ذهبت كل جهودها سدى صرخت قائلة: ان نسياني قد اصبح غماما مثل الظنوس الذي نسيي كليه (١٠٠ - ٩١) وهي اول صرخة في المسرحية كلها تخرج من اعماق كليوباترا لتعبر عن مدى حبه لالظنوس ولكن الاخير ياخذها على انها « طيش » او « تصنع » وعندئذ يصفها بالبحول فترد عليه « ان ذلك الذي تسبه خولا وتعمله كليوباترا بين ضلوعها حمل ثقل يجعلها تتصبب عرقا ولكن لتصفع عني يا سيد وهي الاظهرت من عواطف لا تروق لك فهي تغتلي قتل، ان الشرف يناديك لترحل عنا فلتصم اذنك امام حماقتي . . . الخ » (١٠٠ - ٩٣) وما يليه . فهنا شعور صادق لاربيب فيه وكلمات تنبئ بحماتي سامية وزينية لا تنكر . ومن ثم لا يمكن ان يكون هدف شكسبير الا واحد في هذه المسرحية هو تمجيد اوتريذيل العشق والظنوس .

قد يبدو حب الظنوس وكليوباترا كعلاقة عرمة وعرقاء في البداية ولكنه عندما تصل الى نهاية المسرحية يصبح حبا صادقا عليه الزمن وشذبه المعاناة وصفه تعرف كل منها على الآخر وهى حقيقة مشاعره بعد ان ضاقت فجرة سوء الفهم . ان حرب الظنوس من اكتيوم في اثر كليوباترا دون اي اعتبار لوضع العسكري او مستقبله السياسي ثم اقدمه على الانتحار فور علمه بالنبا . الكاتب - عن موت كليوباترا قد اقعاهما بما لا يدع مجالاً لذلك يصدق احساسه فارفع بها الحب إلى مستوى رفيع من النبالة الا ان حبه لا يزال نبيا للمخاوف والبلين والتعلق بالحياة . ويبلغ حبه لالظنوس اعماق فؤادهما حين تخرج منها هذه الكلمات « يا اشرف الرجال ليك لا يموت » (١٠٥ - ٩٤) ، « كان وجهه كالسموات » (١٠٥ - ٩٥) . عندئذ يتغلب الحب على الخوف في نفسها واذا كانت من قبل تتحدث عن اورتانيا زوجة لالظنوس (١٠٥ - ٩٧) فانها الآن لا تتردد في مخاطبته بالقول « زوجتي ان قائمة^(٢٣) » . (١٠٥ - ٩٨) فهي ام اعطاله . هكذا يثبت حب الظنوس وكليوباترا انه جذير باكتساب قيمة ايجابية في دفة وعفويته مما تسب العاشقين تعاطف الآخرين وولاء الاتباع وهي امور لا وجود لها غالبا في عالم السياسة والساسة حيث تسود الفجوة والانتهازية وتتحكم المصالح الشخصية ويقل دور الاحاسيس والمشاعر . ولعل معظم اخطاء العاشقين مثل الغيرة والغضب والقسوة بشير - وان يدعى ذلك غريبا - الى حب لا يقهر وهذه الاعطاء من وجهة نظر اخرى تشير الى غلو في الفضائل وتطرف في السمو .

ونحن بذلك لا نلغي وينبغي ان لا نلغي فكرة ان كليوباترا مثل مصر والشرق اي تجسد الماديات والولائم وكل المتع والمذات . فسحر

(٢٢) الجدير بالذكر انه يرد في نصبة صمويل دانيال « رسالة من كليوباترا » المشار اليها اعلاه الاية التالية (مقطعة رقم ٣٣)

She armes her teares, the ingins of deceit
And all her batterrie, to oppose my love
And bring thy comming grace to a retreat.
The power of all her subtilty to prove.
Now pale and faint she languishes, and strait
Seemes in a sound, unable more to move.
Whilst her instructed followers play thine eares
With forged passions, mixt with fained teares".

وهذه الصورة لكليوباترا العالقة ذات الجمل الواسعة لجدها في « الظنوي وكليوباترا » بالفصل الاول للشهد الثالث ما يعني ان شكسبير هنا كان القرب الى دانيال من بلوتانيوس . (٢٣) من اللا حظ ان الظنوس لم يعد الى الكلام الا في الكلام الا في اعلام كليوباترا اي بعد موته . وسند ان فكرة وصول الانسان الى حالة من الجمل والكلام بعد فكرة الموت سيطر في « الظنوي وكليوباترا » وهي فكرة ذات جلوس كلاسيكية ولجدها في نصوص الادب الاغريقي الروماني . يقول الظنوس وكاله يطلق مبدأ « اكثروا هاسن موتاكم » على زوجته الراضة فورا « انها قد رحلت كانت طيبة » (١٠٥ - ١١٦) . وقدم كليوباترا الموت على انه الغريب من مظاهر النفس في الحياة الدنيا بعد ولع التعبد وضع نهاية للشكوك حول حبه لالظنوس (١٠٥ - ٩٨) . ابدا تسعي لتسحق شيء من الاستقرار الغرامي بالوقت ويصير روحها من اجاب الجسد لتصبح جسد ناز وهوا (٢٨٨ - ٢٩٠) ويتخلص كليوباترا من الجسد نظرا ان الحب (eros) سيطر بالفضائل عن الشهوة الجسدية ولذا فهي تنظر الى الموت على انه الزواج الذي سمت اليه اثناء الحياة لم تحفه ب٢٨٧ - ٢٨٨) . ويبدو للظنوس في حلم كليوباترا اكثر قربا من الحقيقة من اي شيء آخر موجود على ارض الواقع . كما ان ان مجرد تفكير كليوباترا في الظنوس كاف ليؤكد وجوده . ففي حالة الظنوس - وسعد - لا فرق بين الوم والحقيقة (٩٦ - ١٠٠) وهكذا نجد ان حلم كليوباترا قد حقق كل اسلافها وأملها ولكها مع ذلك تريد ان تثبت من حقيقة هذا الحلم فتنتقل الى دولابلا وتعاود المحصل منه على اعتراف ما يؤكد حقيقة هذا الحلم . ذلك ان العشق عند شكسبير عندما يصل به الوجد الى متناه يتشككون في حقيقته فلهذا ما حدث من روميو وروميوليت (١٠٥ - ١٢٩) . لقد اظهر شكسبير ان اكمل تجربة حب لا يمكن تجريها بالضرورة من الحلم ومن ثم فهي غير كاملة . والدمش ان كل من كليوباترا والظنوس غلا في شك من حب كل منها للآخر حتى النهاية ولم يعقروا بأحداث العتالي والاعراض اللبالي الا بعد ان اصبح كل منهم لا يمكن ان يسع الآخر ولذلك لم يترك اي منها تمام الاوكد مثلنا ماذا يعني انتحار كل منها انظر

كليوباترا لا يخلو من جنس صارخ ومادية ظاهرة وشهوانية طاغية وذلك في مراجعة روما التي تمثل الصلابة والصرامة ، الحرب والسياسة ، الزهد والجدية والروح الرواقية . فأتينا يا ترى بفضل شكسبير ؟ من العسير أن نجيب على هذا السؤال بدقة إذ لا يمكن القول بأن عبيرة المسرحية ودرسها المستفاد هو أن العقل افضل من العاطفة وهو تفسير قد يؤيده الاعجاب الواضح من قبل الشاعر بالصفات الرومانية وفي مقدمتها الاحساس بالواجب (Pietas) والاستقامة والصلابة او بعبارة واحدة الحكمة العملية وهي الركيزة التي تضمن بناء البنيان الاجتماعي متماسكا وتكفل السلام بين فئاته . الا اننا ومن وحي مسرحية شكسبير نحس بأن غياب هذه المتعة في الطريقة الرومانية لممارسة الحياة يفقد الوجود اهم مبرراته ويسلب الحياة طعم الحياة . ان قيصر الممثل الأول للقيم الرومانية التقليدية (ظاهريا على الأقل) قد يستطيع أن يفرض الولاء ويحصل على الطاعة العمياء ولكنه مع ذلك يبقى غروما من الدفء الذي يحس به انطونيوس اثناء تعامله مع اتباعه وعلى رأسهم ابروس واپونياريوس ولا يعرف . اي قيصر - مذاق العطف والحنان اللذان يفرحان احاديث شاريمان وإيراس مع كليوباترا او عنها . يقيم انطونيوس الولام لجنوده بدافع الكرم والحب الصادق اما قيصر فلا يفعل ذلك الا كإيالة سياسية تكتيكية ، وعندما يكون عنده فائض بما غنمو . حتى اوكتافيا التي يجدها اغروها قيصر حبا جما لاتنجو من الاعيبة السياسية إذ يضحى بها ويراعن على زواجها غير المضمون من انطونيوس . وعلى يستطيع قيصر ان يضحى ببعض اعدائه السياسية او يهزمه من مجده العسكري في سبيل اخته ؟ الاجابة طبعاً بالنفي ، اما انطونيوس لقد ضحى بكل شيء في حياته لساعات الحب والصفاء في احضان كليوباترا . ان دفء الحياة السكتورية ! يجرف انطونيوس وحده فهو يشهد مايكيداس واجبريا اللذان يتوقان شرقاً لمجرد سماع وصف لحياة انطونيوس الشرقية من اپتوباريوس . اما بومبي فكذلك اذن صلفه لتلقت الاشاعات السائرة عن الاسكتورية وسكانها وليبيدوس ايضاً مولع بأعاجيبها .

وإذا كانت كليوباترا تغفل مصر كما يمثل قيصر روما فإن انطونيوس ظل طوال المسرحية يضع قلما هنا وقلماً هناك . انه كدواطن روماني يتمتع بنصيب كبير من الصلابة فهو الذي كان قد كتبت شهوات الجسد في سبيل بناء المجد العسكري وربما كان على استمداد للتضحية بكليوباترا - كما يحس قيصر بانكتاليا - لو انه كان يضمن النتائج ولكن السياسة الرومانية لا تعرف الاستقرار واللعبة السياسية كلها محفوفة بالمخاطر والتقلبات . انسفت الى ذلك ان اغراء مصر وكليوباترا كان قرى من هذه النتائج غير المضمونة . يفت انطونيوس في مركز الدائرة بالنسبة للاحداث الجارية وعليه تقع مهمة الاختيار بين مصر وروما . اما كليوباترا (ومصر) فهي التقيض لقيصر (وروما) لانها تجسد الحواس والمواقف الضعيفة ورحابة التحمل او التحرر من الاخلاقيات المتزمة . انها تمثل النظرة الجمالية للحياة والوجود وكان لابد ان يقع اختيار انطونيوس عليها في البداية لان انطونيوس لا تناسب امرأة سوى كليوباترا . يقول اپتوباريوس ان اوكتافيا امرأة عتيقة رزينة وعادة الاخلاق رفيعة الطباع وعندها يتوجب مناس كيف لن يكون زواجها بانطونيوس ناجحاً ما دام الامر كذلك فمن لا يمتحن ان تكون امراته على هذه الصورة الرائعة يجيب اپتوباريوس و هو ذلك المرء الذي لا يتصف بهذه الصفات وهذا هو ماركوس انطونيوس لانه سيمر الى طبق المصري ثانية (٢٥٦ ٦٢ ١٢٢) .

لم يفرض انطونيوس القيم الرومانية نهائياً ولكنه مع ذلك انحاز الى القيم المصرية تماماً لانه رأى انها اكثر ايجابية وابحث على الانطلاق الى اللاهوت بينا القيم الرومانية - كما يرى - محدودة ضيقة الأفق . وهو يرى ان حياة طيبة يمكن ان تقوم على اسس القيم المصرية لا الرومانية وهي رؤية توازي كما لو قلنا ان المثلث الشمس في ملذاته احق بدخول الجنة والصعود الى السماء من المشرع المتزمت شديد الصرامة . ولكن للمدين في مسرحية و انطوني وكليوباترا ، اي المشاق يلقون التطهير مثلاً في المانة الطويلة والمزمنة . فالألم المصاحب لحياة الأمل هو وسيلة العناية الالهية لتحقيق انتصار الانسان على نفسه . ويمثل التطهير بالنسبة لانطونيوس في مزمنة العسكرية التكرار وانتحاره او اقدامه على الانتحار بمجرد سماحه لنيا كاذب عن موت كليوباترا . اما تطهير كليوباترا فيتمثل في بقائها حية وحيدة ومسجبة في قبر اعدته هي بنفسها بعد رحيل انطونيوس ويتجسد التطهير ايضاً في خوفها المستمر مما سيفعله بها قيصر المتصر اي اقتيادها في موكب انتصاره بروما . وإذا اردنا ان نستنبط نتيجة اجالية للمسألة الاخلاقية المتمثلة في الاختيار بين القيم الرومانية والقيم المصرية ربما يمكن القول بان كلا من الانجمايين بحاجة الى بعض عناصر الآخر لتحصل في النهاية على أسلوب مثالي للحياة ولكن هذا لن يحدث قط والا فمن أين تأتي المثالية ؟

ومن ثم يمكن القول بان شكسبير الذي عالج في « الملك لير » مشكلة الخير والشر في « ماكبت » مسألة اللب والمعاقب فانه يعود في و انطوني وكليوباترا ، الى علاج موضوع قديم يتمثل في السؤال : بما هي الاسس ايجابية للحياة المثالية ؟ هل هي في المواقف القائمة على جدور الطبيعة الحسية العميقة المنتجة في كيويترا ؟ ام هي بي مبادئ قيصر « حكيم الزمان » الذي تعد اعطاش اكثر فداحة من اعطاش انطونيوس وكليوباترا لانه ضيع حياته كلها وشغل الفؤاد والقلب تماماً بالامور الدنيوية الزائلة ؟ وبالتالي يمكن القول بان كليوباترا هي اله انطونيوس وليست شيطاناً . فهي التي انقلته من عطر الانطلاق الحائق والانشغال الفارق في الدنيويات الرخيصة والاميراطوريات الخاوية وانطلقت به الى

الفاق الاطلاق في فضاء لا محدود ولا يمكن لثقل قيصر ان يحسم به . حقا ان القيم المصرية بحاجة الى مطهر روماني لكي تصبح سالحة للبقاء وقد وجدت بالفعل هذا التطهير من خلال المعاناة القاسية . فانطونيوس يقتل نفسه على الطريقة الرومانية ليحقق كليوباترا التي ظن انها ماتت وكليوباترا نفسها في نهاية المسرحية لم تعد تأمل سوى في الاسراع الى لقاء حبيبها في العالم الاخر فلهذه غاية ما تتمنى . لقد تلخص العاشقان من خوفهما الاناني وشكوكهما المتبادلة وصارا بفعل المعاناة اكثر استعدادا للمعطاء والتضحية وهو امر لم يبلغه ولن يبلغه قط قيصر .

ولقد عمق شكسبير هوة الصراع بين القيم المصرية والقيم الرومانية بان قسم الشخصيات الى مجموعتين كل منها تحت تصرف لوائها الذي اختارته وتحيزت له وتظل (روما تدافع عنه - فمئلا اينوياريوس الذي يقف تحت لواء القيم الرومانية يقول انه اذا كان الاختيار و بين النساء وقضية كبرى ينبغي ان لا تعطيني اية قيمة) (١٢٩م - ١٣٠م) . وهو يحمل سيده انطونيوس مسئولية المأساة كلها لانه غلب و هوام على عقله) (٣م - ١٣م - ٤) . وهذه فكرة روائية بتردد صدها فيها بقوله انطونيوس نفسه بعد ان استسلم الاسطول المصري في الاسكندرية و انه اينها المعاهرة . . انك انت التي باعني لهذا الشاب المبتدى . ان قلبي ليعان الحرب عليك انت ، (٤م - ١٢م - ١٣م - ١٥) . وما جوه شخصية انطونيوس سوى الصراع بين هذين القطين فهو مرة يقول و لتغرق روما في التبرير وليهدم قوس الامبراطورية المائل انا فضائي : فالملك من طين وارضنا القلعة تغذي الانسان كما تغذي اردن الحيوان سواء بسواء ان نبل الحياة ان تفعل هكذا (وما عائق كليوباترا) فعدتما يتبادل مثل هذا الزوج الحب سواسية سوف ارضع العالم كله بالمعاقب على ان يعترف بأنه لا نظير لنا في الحب ، (١٢م - ١٣م - ٣٣م - ٤٠) يبدو ان شكسبير هنا يشير الى طريقة الحياة المتفق عليها بين انطونيوس وكليوباترا كما ورد عند بلوتارخوس (Amimetobion) . المهم ان كلمات انطونيوس المذكورة تنطق بانتصار الحب والقيم المصرية وكليوباترا على الواجب والقيم الرومانية وقيصر .

ولكن انطونيوس لا يثبت على حال . فما ان يصل رسول الانباء من روما (١م - ١٨م) حتى يعيس انطونيوس ويقطب الجبين وتبد عليه علامات الصراع الداخلي العنيف . وهكذا يواظب شكسبير على ان يحفر حياة انطونيوس السكونية الناجمة عن مثل هذه المضايقات التي تهدف الى تنبيهه وتذكيره بروما وواجباته ووظيفته في الحياة كما تهدف ايضا الى اذكاء نار الصراع النفسي في داخله لكي يظل الحدث الدرامي حيا . وتعلق كليوباترا على ما حدث فتقول (١م - ٢م - ٧٤م - ٧٥) بان انطونيوس كان يميل الى اللهو والمرح حتى دهمته و فكرة رومانية و هي عبارة قسدت بها ان تعني و فكرة من روما و او فكرة ذات طابع روماني و اي جادة وصارمة . ويزيد من قوة انطونيوس وسجوة الصراع الذي يستغرقه انه على علم تام بكل مساوئ كليوباترا وبكل مضار بقائه الى جانبها بالاسكندرية فهو القاتل بعد ان قرر الرحيل الى روما ينبغي ان احطم هذه القنود المصرية والا سأفقد نفسي في الخيل ، (١م - ٢م - ١٠٧م - ١٠٨) و يضيف ايضا قوله و ينبغي ان اهجّر هذه الملكة الساحرة فهناك عشرة الاف من المصاب اكثر من الشرور التي اعرفها والناجمة عن بقائي هنا عاتلا خاملا (١م - ١١٩م - ١٢٠م) .

لقد نجح شكسبير في ان يستعطب اهتمامنا حول بطلين غير عاديين دون ان يجدهما او يدينهما ، فهو لم يقل لنا ان الحياة ينبغي ان تسير على منوال حياتهما كما لم يقل ان الحب افضل من السياسة . ولكنه لم يقل عكس ذلك ايضا . ليست المسرحية تقريرا عما ينبغي ان تكون عليه الحياة كما انها لا تجسد صيغة اخلاقية ثابتة ينبغي تدور حول امللاقة بين انطونيوس وكليوباترا كما يبدو حتى من العنوان . وذلك بعكس مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبث » التي تدور كل منها حول مصير بطل فرد تجلده قوى اكبر منه سواء داخل نفسه او خارجها . اما في « انطون وكليوباترا » فليست هناك شخصية شريرة او قوة كثرية خبيثة تهدد البطلين وكل ما يشغلنا طول المسرحية هو مصير هذين العاشقين الذي لا يتحمل وزره احد غيرهما . وليست هذه المسرحية مأساة ارسطيه تهدف الى « التطهير » (Katharsis) عن طريق اثاره مشاعر الخوف (eleos) والشفقة (oocktos) . فشكسبير لم يهدف الى اثاره الخوف -وهو ما لا تخلو منه المسرحية بالفعل- ولكنه ليس من نوع الخوف المعروف في التراجيديات الاغريقية . ان مسرحية شكسبير تشدنا الى احوالها وتحركنا بعنفها في تصوير المتناقضات والتعقيدات في الطبيعة البشرية . ولن يكون من المفيد - كما انه ليس من حقنا - ان نضعها لكي تدخل في قالب التراجيديات التقليدية فهي من طراز خاص وفريد من نوعه (sui generis) ويكفي انها تعالج شخصيتين فريديتين ولها هدف متميز واثر منفرد . المأساة هنا هي مأساة خضوع البطلين لشرعية الحب رغم انها مكبلان باصفاد المسؤولية واغلال الالتزامات السياسية .

لغة شي من الميوعة في شخصية كليوباترا وما تزامن اليه وفي الحقيقة التي تقع خلف هذه المسرحية ككل . وهي ميوعة تظهر بصورة بارزة في انه لا يمكننا ان نأخذ اي جانب دون ان نكون قد امانا الى الجانب الاخر ولا ان نتحاز الى شخصية الا على حساب الاخرى . ولعل في ذلك ما ينهض دليلا قاطعا على تفرد هذه المسرحية وصعوبة تقسيمها تقيا شاملا ومباليا . فقد تكون هذه الميوعة في الحقائق المطروحة والمتناقضات المشروعة متعمدة من قبل الشاعر الذي رأى ان الادالة الرومانية لسلوك العاشقين غير مجدية كما ان تأييدها عاقليا يبدو خاطئا وعيبا بنسب

الدرجة إذ يجب ان نضع في اعتراينا خطاه العاشقين لانها انخطر من ان تغفل او تغتر . واول هذه الاخطاء هو اتحازهما لانفسها بطريقة قد تؤدي الى معاناة اومار الآخرين . ومن هذه الاخطاء ايضا السلبية المتمثلة في عدم الشعور بالمسئولية تجاه الالتزامات الاجتماعية و السياسية . لقد حصلنا واما لانفسها سلافا فرديا في حين ان قيصر يمثل السلام الروماني (pax Romana) الذي يستغل العالم كله بظله ويدونه ربما ما قامت قائمة الحضارة والمدنية بل ولتعملو تحقيق السلام الفردي نفسه الذي سعى اليه العاشقان . يقول قيصر بجنوده حشية معرفة الاسكندرية البغائية ان السلام العالمي على وشك ان يستتب وسيحمل العالم ثلاثي التقسيم غصن السلام من الان فصاعدا (٤ ب ٦ م - ٧) .

ان شخصية كليوباترا في المسرحية موضع الدراسة تعد في حد ذاتها علامة استهتام كبيرة وضعها شكسبير وترك للاجيال المتتالية مهمة الاجابة عليها . انها امرأة تجمع كل صفات الخير والشر ، ومن هنا جاء ربطها بسم الثعابين وخطاها بالمسرحية امرنا متعلقا لانها اي كليوباترا بوصفها من البشر لا تخلو من شروء بل يجري في عروقها شريان من الشر الخالص وهذا امر ضروري وسوي خلق هذا المخلوق الانثوي الكامل والناذر اي كليوباترا . ويعطى شكسبير بطلته بجو الشكوك والشروء من خلال ملء المسرحية بنوعيات مختلفة لاختلاط الجينسين الذكر والانثى حيث تتوزج الاضداد ودائما لان الصراع بينها لا يلغي تلازمها كما هو الحال بين انطونيوس وجعل الحرب والشجاعة وكليوباترا الانثى الكاملة بكل خاطر التعامل معها . وهناك من يملكون حب كليوباترا ولانطونيوس بالحرف منهارا الطموح في السيطرة على روما عن طريق الاستيلاء على قلب اسدما وفارسيا انطونيوس . ولكننا نتساءل لماذا لا نأخذ حبها له على انه احساس طبيعي عميق الصدق ؟ وماذا يمنعتنا عن ذلك ؟ فليس هناك بالمسرحية ما يتم بصورة يقينية على انها مخادعة او كاذبة في حبها ، فهي طوال المسرحية دائية السؤال والتقصي في مدى حب انطونيوس ها وتحرس طوال فترة غيابها في روما على معرفة اخباره اولا باول وترسل الرسل كل يوم من اجل هذا الغرض وتقول و ليبت شحاذا ذلك الذي بولد في اليوم الذي انسى فيه ان ارسل رسولا الى انطونيوس (١٠ ب ٦٣ - ٦٥) وتقول ايضا و بنيني ان تصله مني التحيات عدة مرات كل يوم وانا فأسألي مصر من سكانها (١٠ ب ٥١ م ٧٧ - ٧٨) . فانطونيوس بالنسبة لكليوباترا - صاحبة الماضي الحافل - فهي اخر الدليل على ذلك انها تنهر شارمينا عندما رددت الاخيرة وراها مدججا لعشيقها السابق يوليوس قيصر (١٠ ب ٦٧ م و ما يليه) . وفي غياب انطونيوس تتطلب كليوباترا من وصيفاتها ان يعطوها شرابا من عصير الباتانت النوم لانها ترغب في ان تقضي فترة الفراغ نائمة ا وهي تحسد ماريان الحصى لان قلبه لم يحترق لفراق حبيب خارج مصر (١٠ ب ٥١ م ٤ و ما يليه) ويشبه ماريان كليوباترا وانطونيوس بجنينوس ومارس (١٠ ب ٥١ م ١٨) وعندما سمعت كليوباترا نبأ زواج انطونيوس من اوكتافيا امتنع لونها (٢ ب ٥٩ م و ٩٩ ب ١١٠) وهو رد فعل فيسيولوجي لا لجمال للشكشك فيه ..

وفي الحوار التالي بين انطونيوس واينباريوس ما قد يفيدنا في الاقتناع بصدق حب كليوباترا لانطونيوس .

انطونيوس : انها ماهرة فوق ما يفطن البشر .

اينباريوس : يا للهول يا سيدي ا لا .. ان عواطفها لم تصنع الا من ادوع جزء في الحب الخالص ... اننا لا يمكن ان نسميها الرياح ، والمياه ، التهدبات او الدموع انها عواصف واعاصير اكبر من تلك التي تخبرنا بها القوايم . لا يمكن ان يكون هذا خداعا فيها وان كان كذلك فلسوف ترسل وابلا من المطر مثل جوبيتر .

انطونيوس : ليتني ما رأيته قط ا

اينباريوس : عندك يا سيدي لكائنات رائعة الواقع قد فانتك دون ان تراها ، ولو لم تكن قد حظيت برؤيتها حقا لدعمت ثمتنا غالبا من

شهرتك واجداد رحلاتك (١٠ ب ٢١ م ١٣٥ - ١٤٥) .

فانطونيوس وهو من اكثر شخصيات المسرحية اعتدالا ويزودا وميلا بجانب العقل والمنطق - كما رأينا - هو الذي يؤكد في هذا الحوار صدق مشاعر وعواطف كليوباترا تجاه انطونيوس . بل واستطاع ان يكسب للملكة المصرية من جديد لغة الحبيب المشكك في نواياها بعد قرارها من اكتم .

ويتحدث العشيقان المهزومان فيأني حوارهما كما يلي :

وكليوباترا : يا سيدي ... يا سيدي اصعب عن قلالي الخائفة إذ لم اكن احسب انك متسلح بي .

انطونيوس : مصر ا انك تعطين حق المعرفة ان قلبي كان معلقا من نطامه بدقه مركبك وتستطيعين ان تجرني من خلفه اينما شئت وانت على يقين تام بسلطانك على ، ويمكن لاجامه منك ان تتزعزعني من الخضوع لامر الاله ..

كليوباترا : عفوا .. عفوا .

انطونيوس : لا تلزقي الدمع - فواجحة من دموعك تعدل كل ما كسبت وكل ما خسرت ، اعطيني قلبه فله كفيه بان تميد لي كل ما فقدت .. ان القدر (Fortune) يعرف اننا نزيد استحقاقا كلما كان لنا الضربات (٣ ب ١١ م ٥٤ - ٧٥) .

وترتبط بصورة الانفى لآبا تمجدها بالخياة فضلا عن ان الانفى في مسرحية شكسبير هي التي تستعطي الموت لكليوباترا متخلصها من خوف الاسر . وعندما يسأل ليدوس انطونيوس عن التعاين في مصر يقول «وعنايتكم في مصر التي تنمو من طعم النبل بفعل الشمس ... » (ف ٢ م ٧ ب ٢٤ - ٢٥) وفي العبارة ربط واضح بين الشمس والتعاين والنبل ومصر وفيها اشارة ايضا لكليوباترا .

وعندما يبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا يندعها بالموت قائلا و اقرب والا قابلتك بما تستعطين وتنتلك لكي يحرم قيصر من ان يجرى في موكب نصره ويعرضك على انظار الشعب الصاعب وتسيري خلف مركبته الحربية كأكبر وصمة عار لبنات جنسك » (ف ٤ م ١٢ ب ٣٢ ومابليه) ويهدد هذا التهديد دراميا لاتحار كليوباترا التي تفضل الموت على هذا المصير أي أن تساق في موكب نصر قيصر . على أية حال فان انطونيوس يستمر قائلا ؟ ربما كان من الافضل أن أقتلك حتى امنع موتك ان تموت عدة مرات و هو ما يعني ان اسرها واقتيادها في موكب نصر رومانس أقطع قسوة من الموت او انه عدة ميتات لان كل لحظة فيه تعادله الموت نفسه . الموت اذن في هذه الحالة افضل من الحياة وتلك نظرة رواقية ظهرت كثيرا في مسرحيات سينيكا .

ولقد ترددت كليوباترا كثيرا في الانتحار بحكم جينها الغريزي الذي يسلط الشاعر عليه الاغواء في مقابل التركيز على شجاعة انطونيوس . فهي التي فوت مرتين من المعارك ، في أكيوم مرة وفي الاسكندرية مرة أخرى . ولذلك كان من الطبيعي ان تشبث بالحياة وان تتأخر كثيرا في اللحاق بانطونيوس الى عالم الآخرة . لقد بلغ بها الجبن الى حد انها رفضت أن تفتح ابواب قبرها لانطونيوس شبه الميت وشده اليها بجبال عبر التوافد . وجرت مختلف الطرق ونشئ الوسائل لتنتار اسيرها واقلها لما في الانتحار . وكل ذلك يأتي على التعيض من شخصية انطونيوس ويؤكد صورته كرجل شجاع مقدم مات موة الابطال الرواقين . ولم تقدم كليوباترا في النهاية على الانتحار الا بعد ان اخبرها دولابيلان ان قيصراً ينوي الرحيل الى سوريا وانه سيسألها هي واولادها ليسيقيه الى هناك (ف ٥ م ٢ ب ١٩٨ - ٢٠٣) . عندئذ تقول لا يراس « انك ستعاملين كخدمة مصرية وتعرضين في روما مثلي ، وستحملين على اكتاف عبيد سفلة قلري اللابس ومعهم مطارحهم واسطوحهم وستمنحن راتمة طعامهم المزدولة وستنشئ والجنهم الحثينة و تضعيف و وسياملنا حاملو الاشارات (factors) معاملة الفاجرات وستمنحن الأهلالي فينا الأخالي البليهة والاثايشد رديئة النعم . وسؤلف كتاب الكوميديا مسرحيات هزليه يسخرون فيها من حفلاتنا الصاخبة بالاسكندرية ويصورون انطونيوس رجلا سكيوا ويسمئله عظمة كليوباترا صهي صغير يصرخ ويولول ويصورني كعاهرة » (نفس المشهد بيت ٢١٤ - ٢٢١) .

وعندما تقترب كليوباترا من الموت تصيها الروح الرواقية فتقوي عزيمتها وتقول وخشية أن أؤخذ اسيرة قيصر الذي اعتدله النصر فيزين بي موكب انتصاره . مادام هناك حد للسكين وتأثير للمقابر ولدغ للالاعي فاني في مأمن منه ، (ف ٤ م ١٥ ب ٢٣ - ٢٦) . ومثل هذا المعنى أي أنه لا خوف ولا بأس مادام طريق الموت مفتوحا وميسرا يتردد كثيرا في مسرحيات سينيكا الرواقية كما سبق ان ألمحنا . تقول كليوباترا ايضا ودهي اموت على الطريقة الرومانية الكريمة وليكن الموت لنعزوا بنا ، (ف ٤ م ١٥ ب ٨٧ - ٨٨) وعندما تمنعها من طعن نفسها تصرخ قائلا و حتى الموت أحرم منه وهو الذي يجلس الكلاب من المرض الزمن » (ف ٥ م ٢ ب ٤٢ - ٤٣) . ويجدر بالذكر أن أبطال سينيكا ايضا يعتبرون ان منعهم من ان ينتحروا هو اقصى عقوبة يمكن ان تلج بهم ، فالمرت بالنسبة لهم ليس عقابا بل ثواب . وماهي كليوباترا تتلجج الموت على انه العلاج الشافي والدواء الناجع لكل داء فتقول « اين انت اميا الموت تعال الى هنا ، تعال واخذ ملكة تستحق الموت اكثر من عدة اطفال وشحاذين » (ف ٥ م ٢ ب ٤٦ - ٤٨) . وعندما دخل الفلاح المصري بسلة التين يتحدث فياتي حديثه (** بحكمة الطبيعة الريفية ويقول و) ان عضة الانفى (قائلا ، (ف ٥ م ٢ ب ٢٤٦) ولكنه يستخدم كلمة (Immortal) ربما عن طريق الخطأ غير المقصود لآبا تعني و خالدة و لكن هذا المعنى الخطأ هو الذي يقصده الشاعر لان يريد القول بان هذه العبوة ستسبب الملكة المخلود الابدي وقد كان . ويقول كليوباترا لآبراس وشارميان و هاتي رداي واليسبي نتاج انا بي ففدت خالدة » (ف ٥ م ٢ ب ٢٧٦ - ٢٧٧) أي ان بها شوقا للخلود . وتحدث عن سلة التين فتقول و كم من اداة حاضرة تؤذي عملا نبلا ! انه يجلب الى الحرية . لقد عقدت العزم الرقيق ولا اشعر الان بانني في ضعف الشدا فانا رابطة الجأش كائني الخرام من قمة رأسي الى الخصى قديم ولن اعترف بأن القمر المنير هو الكوكب الذي يشرف على مصري ، (ف ٥ م ٢ ب ٢٢٦ - ٢٤١) .

وهي تطلب من شارميان تزنيها كملكة وان تقنع عليها الخمر الثياب وكأنها ذاعية من جديد للقاء انطونيوس على ضفاف نهر كيكيدونس (ف ٥ م ٢ ب ٢٢٧ - ٢٢٩) وبعد ان مات آبراس تقول كليوباترا عن الموت و ان غمرة الموت ستكون كذخدة الحبيب التي تؤلم ولكها رغبة و

(*) مثلا حث الفلاح بالاغص مع كثير من التلميحات الجنسية والفراقات والتكاهنات ، انه حدث ملأه بدور حول سؤال اكثر الغزاة وهو كيف يمكن ان يعرف مائة الموت ؟ الا ينبغي على المرء ان يموت لعرف طبيعة الموت ؟ البس من المحتمل ان يكون الانتحار شيئا آخر غير الانتحار الذي يعرفه الاحياء ؟

(ف ٢٥ ب ٢٩١ - ٢٩٢) ونضيف وإن موتيا يحيط من قدرتي لانها ستكون اول من يلقي انطونيوس ذا الشعر المشط بعناية وسيبأها عن اخباري وسحتلني بقلته التي هي في نعيم السياه الذي أثرق اليه (نفس المشهد بيت ٢٩٦ - ٢٩٩) . وعندما تغيب كليوباترا الانفس على صدرها تخاطبها شارميان قائلة و بانجمة الشرق ، او ابنتها النجمة الشرقية ، (ف ٢ ب ٣٠٤) وهي نجمة الصبح او فينوس ، آفة الحب والجمال التي أصبحت كليوباترا تمثلها وهي مشرقة على الموت مشرقة على الرجل الى انطونيوس . وبعد ان احسبت بلذغة الأسمى تتحدث عنها فقول و انها حلوا كالبلسم ورفيقة لطيفة كالنسيم أي انطونيوس . . . سأتناول أخرى (ف ٢٥ ب ٣٠٧ - ٣٠٨) . وبينما هي تلفظ انفسها الاخيرة تقول ، ما قد بدأت حياتي المرحشة تنقلب الى حياة افضل . كم هو تافه ان تكون قيصرا فهو ليس القدر وانما عيبد له ومنقل لا هوأته . وكم هو عظيم ان تفعل الشيء الذي يهي كل شيء ويمنع حوادث الخط (القدر) ويوقف غدرها ، ويجعلنا ننام ولا نطعم الطعام الأرضي الرضيع الذي يطعمه الشحاذ الفقير وقيصرا الامبراطور سواء بسواء (ف ٣٢٥ ب ١ - ٨) . أما قيصر فيعلق على موتيا قائلا ولقد اظهرت نفسها في نهاية حياتها الشجع نعا كانت ، فلقد توقفت ثباتي تجاهها فلما كانت صادقة الحسب بطبعها فنلتها ارادتها (ف ٢٥ ب ٣٣٢ - ٣٤٤) وبضيف وقوله و اما تبدو كالثامنة وكأنا تريد ان توقع انطونيوس آخر في فخ جمالها الفتان (٣٤٢ - ٣٤٤) .

وهناك احتمال ان يكون شكسبير قد تأثر بسفر الروا يا^(٢٢) وهو يصف موت كليوباترا وكان هدفه التعبير عن فخامة نهايتها وعظمة أبطال المسرحية ككل . ان موت العشاق عند شكسبير ليس شيئا عرغيا ولكنه بطريقة او بآخرى النهاية المناسبة لتحقيق ذواتهم . انهم يسعون الى مآسائهم ليتجنبوا السقوط في علم كتيب ، السعادة التقليدية تحت اقدامهم ولكنهم يرونها حاجزا في سبيل الوصول الى اهدافهم العليا . اما مساعدتهم المشوقة فهي تشوق الانثياي وسعي للاستيعاب أو التشيع الذي لا يمكن تحقيقه في هذا العالم . ان حب انطونيوس وكليوباترا يجعلهما الى ما وراء هذا العالم الى الموت ، وهذا امر يجعلنا نعيد النظر في معنى السطور الأولى من المسرحية (ف ١٥ ب ١٤ - ١٧) ونعني سعيها للبحث عن ساه جديدة وأرض جديدة . وهذه الانثياي في رغبة كل منها نحو الآخر هي التي تجعلها لا يشبعان لان صورة الحب الانثياي في هذا العالم الأدمي المحدود هي حب يبدو انه ينمو بلا حدود . وكليوباترا نفسها هي رغبة لا يمكن اشباعها من الحب بل يزداد المرء جوعا كلما اخذ منها (ف ٢٢ ب ٢٣٤ - ٢٣٧) . هكذا يواجه انطونيوس وكليوباترا حقيقة انه لا يوجد حدث أرضي قادر على التعبير عن حبها الانثياي لأن كل الأحداث الأرضية محدودة بحكم طبيعتها الغائية . وهنا نتذكر ما يقوله تريولس لكريسيذا و هذه هي بشاعة الحب ماسيديا ، الرغبة فيه لانثياي وتقيدها محدود ، الرغبة لا حدود لها ، اما الفعل فهو عبد الحدود (و تريولس وكريسيذا) (ف ٢٣ ب ٨١ - ٨٣) .

لقد اعتاد انطونيوس وكليوباترا ان يقبسا حبها بحدود الممالك ثم بالدنيا والبحار . ولكنهما اكتشفا في النهاية ان هذه البالية ليست كافية لأن اي شيء في الدنيا له حدود معلومة ويثقل قيمة عدودة . ثم قاما حبها بالكون نفسه ليكتشفا ان الكون حتى الكون لا يرقى الى مستوى ان يكون مقياس حبها . وثيقنا ان حبها او تشوقها لا يمكن ان يتحقق في هذه الدنيا . لقد اكتشفا ان واحة حبها محاصرة بصحراء قاحلة ودافع فقدان الثقة في القيم الرومانيه القديمه دفع انطونيوس أن يسلم امره لحب كليوباترا ليأخذه الى مدى بعيد للغاية ولما ظن انها ماتت ذهب الى أكثر من ذلك . اما كليوباترا فهي تفصح في النهاية عن احتقارها هذا العالم على أساس انها تعبد انطونيوس يمثل هذا الاخلاص الانثياي ولذلك فهي مشوقة الى السياه وتعتبر عن عشية الاحلام في بناء جدار أرضي هو على اية حال زائل يوما ما .

لقد دفعهما حبها الانثياي للتفكير في اللقاء فيما بعد الموت ويقتضيهما و التشوفات الخالدة immortal longings (ف ٥ ب ٢٥ ب ٢٨١) . ومن الجدير بالملاحظة انهما (الشخصيات الوحيدة) في المسرحيات الرومانيه التي تفكر في البقاء الشخصي بعد الموت على امل اللقاء هناك . ان الموت يبدو لها كما لو كان على استعداد للسماح بأن يكونا قريبين من بعضهما البعض ولكنه في نفس الوقت سيبعد بينهما . فبعد موتها لا يمكن ان يتحدا من ناحية ولكنهما لن يتفصلا من ناحية اخرى . ان الموت لا يمكن ان يحل التناقضات في نعمة حبها ولكنه سيبيتها في حالة نهاية الأبد .



Muir, op. cit., pp. 217-219.

(٢٢)

وقد تأثر شكسبير بوصف هوراسيوس لوت كليليبرا

شخصيات وآراء

أولا : فيليب بدريل ، محرر الموسيقى الإسبانية

مضى على أسبانيا قرنان وثيق ، وقد غابت موسيقاها في غياهب الماضي البعيدة واندرت الآلات القديمة ، وتاه عنها صدى الأصوات الدينية الكنائسية ، وتاه معها تراثها الكلاسيكي القديم من نوايق المؤلفين ، أما النغم الشعبي الزاخر بحرارة الدم الأسبوني الأيبيري الاصل ، فقد غفا هو الآخر ولكنه لم يخف تماما ، ولم يكتسحه غزو الموسيقى الإيطالية بكل خواصها وألوانها المتعددة ، من الخفيف الى الكلاسيكي منها ، وكان للمسرحيات الموسيقية (Operas) النصيب الأكبر من الولوج الذي أخذ يلب المجتمع الإسباني . أما عامة الشعب اولئك الذين لم يستسيحوا هذا النموذج الثقافي الراقي الأكبر مؤلفي القرن التاسع عشر من الإيطاليين أمثال فردي وبوتشيني وبييني وبيتشيني ، فلم تكن تألف الاوبرا ولم تتردد عليها ، لأنها غصصة لطيفة النبلاء والبورجوازية الثرية ، ولكن أحدا لم يبد اعتراضا على هذا اللون الدخيل والغريب عليه ، والذي أخذ يلب محبي الموسيقى أو المتفانين بها ، وإنما تمسكت العامة من تقاليد السليمة التي لم تمس ، وأهمها نوع التوناديلا (Tonadilla) وهي مسرحية غنائية راقصة قصيرة من فصل أو فصلين ، تختلف عن النموذج الإيطالي للالورا ، في أنها تستمد الإلهام من عميق أماني الشعب . فلم تكن ذات قوة على مقارعة ذلك الأسلوب الدخيل ذي « اللعنة » - الخاصة بالمزاج الإيطالي والذي يسمونه بـ « الغناء الجميل » (EL BEL CANTO) والذي تدفق على العالم الاوربي فارضا نفسه عليه ، وقد استمال البعض ودفع البعض الآخر الى التمسك بالتقاليد الغنية القومية ، فتأزم الوضع وتصاعدت المعركة بين المؤيدين والمعارضين مما يكون له أثر حاسم في تطور الفن ، وهكذا يصاغ التاريخ .

الموسيقار البشير
«تأليف لمولد... أندلسي الروح»

درية فري

وهنا يظهر عالم فقيه ، ووطني ، تدن له بلاده بأثارة حركة فنية قومية أساسها بعث الموسيقى الإسبانية

والرجوع للايقاع (RHYTHME) الذي ينبض بروح حية ، فريدة ، تختص بها اسبانيا ، فتجج بدليل نجاحها باهرا ، وكان ذلك حدثا في تاريخ الموسيقى الاسبانية المعاصرة ! . ومع ذلك كان يشعر أنه لم يكمل تكوينه بعد . فاجتهد حتى حصل على منحة مالية تميز له الذهاب الى روما للإطلاع على أعمال كبار مؤلفي القرون السالفة وكان قد عكف على كتابة أول أوبرا له « آخر بسني سراج » (EL ULTIMO ABENCERRABE) التي مثلت في برشلونة سنة ١٨٧٤ والتي أسلّمت جميع عناصرها من المقدمة الاوركسترا والغناء الجماعي الى الميلودي الفردية ، من صميم الاغاني الشعبية الاقليمية التي مازالت حية في أعالي الجبال وعل سواحل الأنهار .

وكان في أوج نجاحه وغمرة طموحه ، وهو في الستين من عمره ، استأذا لتاريخ وعلم الموسيقى في المعهد الملكي في مدريد العاصمة ، وقد حقق مشروعه الكبير الذي يشمل ثلاث أوبرات ، فيدفعه به الى خلق أوبرا قومية تستقي أحداثها من الأساطير الاسبانية ، وقد أجمع مؤرخو الموسيقى على أن هذه الثلاثية الاسبانية لا تقل في أهميتها عن ثلاثية فاغنر (R. WAGNER) بالنسبة لألمانيا ، وأخيرا نال شرف عضوية الاكاديمية الاسبانية ، اعترافا بفضلته في تحرير الموسيقى الاسبانية من الشوائب الدخيلة عليها والرجوع بها الى المنبت الاصلي .

ومن هنا تبدأ النهضة الموسيقية التي كرس لها بدليل جهده وحياته ، فقد بدأ رسائله عن إيمان عتيق ، ومنهج محدد مدروس ، ولم يتزعزع إيمانه يوما تحت الضغوط الشديدة ، ولم تضعف عزيمته الصعوبات الجمة التي كادت ان تربك نشاطه ، فيمضي في تحقيق مبعجه جادا ، عمدا له الطريق السليم بنشر عدد لا يحصى من مؤلفات موسيقية ، وأبحاث تاريخية علمية تحليلية ولغوية ، تناولت مختلف الاتجاهات التي تمحّص علم الموسيقى وقد عرّضها بنشر قواميس تشمل تواريخ وأساليب المؤلفين الاسبان ، من صدر التاريخ حتى هذا

الاصيلة (FELIPE PEDRELL) الذي جاء في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩١) بمشروع ضخّم متمر ، داعيا ومناويا بنهضة موسيقية ، موضّحا الالتزامات التي تساعد على تحقيقها وتبنيها لما النّجاح .

ولد فيليب بدريل (FELIPE PEDRELL) سنة ١٨٤١ في مدينة تورثوزا (TORTOSA) في الشمال الشرقي من الاقليم الكتالوني ، وشب في جو عائلي تشرب أنواع الموسيقى التقليدية ، من الدينية الرزينة العريقة ، الى الشعبية الحارة ، التي كان يجلو لأمه أن تنرم بها في ذهابها واياها ، شأن الكثيرات من نساء الاسبان ، فتركت في نفسه ذكريات ونحواطر لم يمحها مر السنين ، والتي بني عليها ، فيما بعد ، بعضا من مؤلفاته الخالدة . وكانت أمه تأخذ معها وهو طفل ، ليشترك بصوته الرفيع في الترتيل الكنائسي ، فاستكسب خبرة ودراية عززتها بعض دروس العزف والتأليف في المعهد الموسيقي ، والتي لم تدم طويلا . فقد كان بدريل عصاميا كوّن نفسه بنفسه . وأقدم وهو في الخامسة عشرة من عمره على تأليف قطعة موسيقية كنائسية من ثلاثة أصوات (STABAT MATER) لا يقرها الا الخبير المحنك في علم التأليف ، فعُزفت في كندياوية تورثوزا مسقط رأسه ، وحقق له أول نجاح أضرم فيه الرغبة القوية في أن يتفرغ للعلوم الموسيقية ، وقد كان وهكذا يدرس بدريل ويتعمق ثم يكتب ويؤلف وينشر إنتاجه وتعرف عنه سعة العلم فتسند اليه وهو في الثلاثين من عمره قيادة أوركسترا أوبرا مدينة برشلونة . فكانت فرصة ذهبية هيأت له تحقيق بعض من أحلامه الواسعة التي مازالت ترواده إلى أن بعث من سيات دام طويلا وكاد أن يطويه الزمن ، نوحا مسرحيا اسبانيا قديما هو الزرزفيله (ZARZUELA) وهو يعادل ما يعرفه الغرب من الاوبرا كوميك (OPERA COMIQUE) أو الأوبرا (OPERA) حسب جدية الموضوع أو هزلتيه . والذي ازدهر في عهد فيليب السادس في القرن السادس عشر ، وكان أساسه الاستعانة بالنغم الشعبي

ويرغم ذلك، نرى من مؤرخي الموسيقى، من أعطى الأسبقية لمؤلفين آخرين مثل (GRANA- DOG, ALBENIZ) مبررين دعواهم ببيانات تاريخية تبرهن على صحة أقوالهم، ربما في شيء من التمييز المقصود، فلم يفلتوا إلى أن البينز عندما تقدم بأعمال مستقاة من صميم الروح الأسبانية، كان بدليل قد علا صوته قبل ذلك بقليل مناديا برسائله القومية الثورية، والفرق بينها هو أن البينز كان عازفا موهوبا يقدم أحيانه بنفسه في مختلف الصالات العامة، وفي كثير من قارات العالم، كما سنرى فيما بعد، وذلك على طريقة الارتجال، مسترعيا الانتباه العالمي، وكان ذلك غالبا بسبب تدوين أحيانه كتابة، أما بدليل، فلم يبرز كعازف للجسم، فقد كان شغله الشاغل إيقاظ الرأي العام من ذلك السبات اللاشعوري، واقتناع الشباب الموسيقي بنظرياته العلمية الفنية الحث على الالتزام بها حبا في خدمة وطنه تحت راية الفن والعلم والموسيقى، وكان يعزز دعوته الشهيرة هذه بنشر مؤلفاته تباعا، ليواجه بها تدفق تلك الألوان الدخيلة التي احتلت الصدارة، حتى أن الجيل المعاصر الذي نشأ عليها وتلقاها، وتطعم بها غافلا، اتخذها للتعبير بها عن مشاعره عاطفية كانت أو قومية. وهنا نهض بدليل بهضته الجبارة دافا ناقوس الخطر.

إن مجموعة الأغاني الشعبية التي ذكرناها، والتي ظهرت من سنة ١٨٩٦ إلى ١٩١٩ في برشلونة من أربعة أجزاء، تحتوي على ذخيرة لا تنضب مما سماه بدليل «الموسيقى الطبيعية» وهي نغم فاض به شعور شخص مجهول، عاش في ظلام عهود مضت وغبرت لأنها رمز لروح شعب بأجمعه، فحملت ما فاضت به سيرته، وكانه النسيم المنعش الذي مر على موسيقى بلاده وهي تشكو الفاقة والعجز.

وقد أقام المؤلف في هذه الطبقات المتتالية شبه مقارنة بين الفولكلور المعاصر والنغم الشعبي القديم، مبينا كيف أن العديد من مجموعات الأغاني الشعبية التي قام

المعهد، ثم أعاد طبع ونشر المؤلفات الموسيقية للمعهد السابقة والتي كانت قد طوبها الآقرون، ولم يتغافل عن أهمية الأغاني الشعبية العريقة، بعد أن نقاشا من الشوايب الدخيلة التي أصيبت بها وأبعدتها عن أصالة نسبها الأسباني، وتقدم للمجتمع بالمحاضرات والمناقشات والندوات التي تعددت في الصالونات والصالات العامة. مما أدى إلى أن يطمئن إليه الباحث الناشئون، ويقتدون به في بناء موسيقى قومية حرة، ويكشفون له عما يعترضهم من عقبات وما ينتابهم من يأس، فيناقشهم بروح رحبة، ويراجع معهم محاولاتهم الفنية بنظرة شاملة كريمة، لا أضغط فيها على اتجاهاتهم الشخصية، يحثهم على المثابرة لتحقيق أهدافهم بأعمال قيمة تتميز بالابتكار والجرأة في التجديد. فمنهم من جنى النغم أينما كان وقد عكف على دراسته وتحليله حسب القواعد الأكاديمية، ومنهم من نشر مؤلفات جادة وأبحاث تاريخية ذات جدية علمية. وتجاورت الحركة مع المجتمع المثقف الذي فطن لأهمية الوضع، فظهرت جمعيات فنية دستورها الرجوع إلى العرق والبيئة فقط في العالم الموسيقي، كذلك إلى الفن والأدب عامة. إذن كانت هناك نبضة يصعب إنكار شأنها. وأبرز ما فيها هو أن القائمين بها جعلوا نصب أعينهم هدفا معينا يثبت بعزم وإيمان أنهم «أولاد بلدهم» فيأتون بموسيقى تستقي من دمهم وترتبه أرضهم في الاحتفاظ بالتراث كينوع للالهام، وذخيرة للوصول بموسيقاهم إلى الآفاق العالمية. فكانت هبة قومية، موحدة الهدف، وقد جمعت بينهم على اختلاف اتجاهاتهم، وكان نشاطا ضخما واسع النطاق لم يعرف له مثيل من قبل!

وتكشف بعض أعمال بدليل عن الاتجاهات والنواحي التي كان لها أبلغ الأثر في دفع الحركة الموسيقية القومية إلى الأمام، فاستحق من مواطنيه التقدير والتعجيل الذي غمر شيخوخته حتى توفي سنة ١٩٢٢ في برشلونة عاصمة كتالونية عن واحد وثمانين عاما.

بها الناشرون المروءة لم تصل للهدف المطلوب ، لأنها مليئة باختطاط شوهت معالمها ، قد تكون ناجمة من تنظيم هرموني مختل ، يرجع الى ان علماء السلالات البشرية ، وعلماء فقه اللغة ، والمؤرخين ، جميع هؤلاء القائلون بأبحاث شاملة حول الفلكلور ، تنقصهم لسوء الحظ الدراية الموسيقية .

وكان لكل أمة أوروبية في ذلك الوقت عالم حقق لها عملاً عائلاً للذي قام به بدريل لاسبانيا . ففي إنجلترا مثلاً ظهر (CECIL SHARD) الذي قال في إحدى كتاباته أنه لم ير البتة أن فنا قد ازدهر في غربيته . إن مذهبا فنيا قد أسس عن الأسلوب الخاص الذاتي لكل بلد . ويدأ هو نفسه باحثاً عن الإلهام في عميق ما ينشئ من الروح الشعبية ، ولم يقتصر هذا الالتزام على الانتاج الموسيقي وما له من شأن في ابراز اللون القومي الانجليزي ، بل ترك أثراً إيجابياً على مختلف الفنانين وكتاب المسرح والقصة ، الذين كان لهم الفضل اذ ذاك في انتشار المذهب الجديد المقلد لكلاسيكية — (NED) CLACICISME) وقنع الطريق لكتاب ناشين مثل ولتر سكوت (WALTER SCOTT) الذي سجل في قصصه مظاهر المجتمع الانكليزي متخذاً الأسلوب الرومانتيكي البيائد حينذاك .

واذا نظر المرء في أوبرات فيبر (WEBER) وسيمفونيات بيتهوفن وأغنيات Lieder ، شويرت ، فقد يجد أن الموسيقى الألمانية التي وصلت في عصرهم الى قمة التقدم والنضج ، لم تفصل طريقها ولم تفقد أبداً اتصالها بالروح الأصلية الجرمانية ، وهكذا كانت الدعوة في شمال وجنوب أوروبا بأجمعها .

ويرغم ان بدريل كان يدرك ان التزام المؤلف بقواعد التكنيك المنبعة عامة في كتابة الموسيقى لا يحول دون التعبير بأسلوب خاص يكشف عن المنشأ ، الا انه ناضل كي يقتنع المؤلفين الأسبان في نشرته الشهيرة « لأجل موسيقانا » بأن يعودوا الى المقامات القديمة ، فيستمدوا

منها أسس الصياغة الهرمونية للنغم الشعبي ، فتلك المقامات الكنثائية قد استمر تطبيقها في الموسيقى البوليغونية (المتعددة الأصوات) حتى أواخر القرن السابع عشر ، حينما تخللوا عنها مفضلين عليها ما عرف منذ ذاك العهد بنظام السلمين ، الكبير والصغير .

وقعلا ان هذين السلمين الحديين ، وما يفرع عنها من مقامات عديدة بخصائصها وألوانها المختلفة ، قد مهدت الى تقدم عظيم ، اتاح لعلم الهرموني تطورات واسعة متعددة الجوانب ، وأبرزها كانت على أيدي نوابغ المؤلفين فصارت مشروعة . ولكن بدريل لم تفر همته ولم يكف عن الدفاع عن نظريته ، واستمر في اظهار أهم ميزات المقامات القديمة . وإيمانه بأنها أساس الصيغة الملودية للنغم ، ويفضلها بصل هذا النغم الى المهود المتابعة ، صافيا ، واضحا ، مناديا بأصائله . فهو يربط اذن أحياء الأغنية الشعبية القديمة بالرجوع الى المقامات التي توارت مع الماضي البعيد ، ولا بأس مع شيء من التجديد ، شرط أن يسلم من التحريف والمسخ .

ويقينا ، لم يكن بدريل يجهل أن بعض المؤلفات الألمانية في القرن التاسع عشر تتخللها ألوان تستعيد تلك المقامات اليونانية القديمة . وربما كان بيتهوفن أول من صرح بجيله بل ولعه بها كما يقول في مذكراته ، ثم اختار المقام الليدي (LEMODE LYDIEN) ليكتب الغناء المقدس LE CHANT SACRE في الرباعي الخامس عشر من أحل وأعظم أعماله الوترية .

ولكن إعادة هذا المقام الذي لم يكن يألفه المستمع الأوروبي في ذلك الحين ، ومزجه بالصيغة الحديثة بدا أملاً لا روح النمط القديم لنغم مقدس ، ففاز أيضا برضى النقاد .

ويقول ستارك (STARKIE) في كتابه القيم عن « اسبانيا » « ان من الغريب حقاً ما فعله براهمز (Brahms) خليفة بيتهوفن عندما اخرج مجموعة من الكرامسات السبعة التي ضمت أحل وأندر

ومن المسلم به ان حركة كهذه لم تشمل الموسيقى وحدها ، بل تكاثف آخرون لجعلها تشمل باقي فروع الفن والفكر . ومن المفروض ايضا ان الظروف السياسية والاجتماعية قد ساهمت في دفع الأحداث الى المصير المطلوب . ولا يتنافى ذلك مع ما نتج من نشاط فردي واسع النطاق ، كالذي قام به بكل ما اوتي به من موهبة وعلم ، متقدما المؤلفين الذين حلوا حذوه في تحقيق نهضة موسيقية ، يذكرها تاريخ الموسيقى (بالنهضة الموسيقية الاسبانية) .



ثانيا : حياة اسحق البيز

كان البيز الوجه البارز في هذه النهضة الموسيقية التي بشر بها بدريل وكان نجاحه العظيم اعلانا بمولد المدرسة الموسيقية الاسبانية الحديثة .

عبثا حاولنا ان نتبع شيئا من الدقة في نقل مسيرة البيز ، او نستخلص من فيض الأحداث التي تمثله بها والتي تلاحق بعضها بعضا ، خيطا نستتبر به في وضع منهج يكشف بعضا من اللبس والغموض الذي يغمرها . وأخيرا ، وقد تعذر ذلك علينا ، استسلمنا لما روي عن اقصا صيغ "وحدانيت" تشبه الأساطير ، أفصى بها هؤلاء الذين عاشروه أو عاصروه ، وقد اكتفى بها من سبقونا من مؤرخي البيز .

ان البحث العلمي ايا كان المنهج والاتجاه الذي يلتزم به ، سوف يؤول الى وضع المؤلف وإنتاجه الفني في الاطار المحيط به من حيث البيئة والثقافة ، وكذلك روح العصر وما يجعله من تطورات وتأثيرات اجتماعية وسياسية .

قالت ابنة البيز في خطاب لها موجه للمؤرخ الناقد الموسيقي هنري كولين (HENRY COLLET) وكم مرة سهّبت أبي يقول- انه لم يمر عليه يوم ، الا

النغم الشعبي الألماني الذي هو شغوف به ، ولم يستعمل أبدا المقامات الاصلية لتلك الاغنيات في الصياغة الهرمونية لها . وفي ذلك عمل على تجردها من جنسياتها باختصاصها لأسلوب هرموني بعدها عن منبتها .

وينقل لنا ستاركي أيضا شيئا من آراء المؤرخ الفرنسي في المقدمة التمهيدية القيمة لكتابه "النغم الشعبي في اليونان" : « ألا يجب البتة ان يحور النغم تبعا للتصرف الهرموني بل ينظم لمطابقة النغم الاصيل ، ثم ان الموسيقى الغربية التي مازالت حيصة المقامين الكبير والصغير سوف تتحرر ، كما ان الموسيقى الشرقية التي تحتكر النغم الميلودي سوف تتخذ مجرى هرمونيا جديدة » ، وهذا فعلا ما كان يؤمن به بدريل واستمر جاعدا على مر الأيام يوزع للفنانين الناشئين ايا كان اتجاههم يوجه تفكيرهم الى عميق الاصل « العرقي » وذلك وحده يكفل خلق موسيقى ذات روح اسبانية اصيلة .

وأثارت اعمال بدريل ونظرياته اهتمام العالم الموسيقي خارج بلاده ، فاعترف به كرائد من رواد الموسيقى الحديثة ، وكتب عنه الكثيرون بلبونه بفاجز اسبانيا المعاصرة .

أما بين مواطنيه فقد اختلفت الآراء بادى الأمر حول المبادئ التي كان يتنادي بها ، فمنهم من أعلن تأييده المطلق لما أنجزه الفن الموسيقي من تقدم محسوس ، واعجابه بما يسمونه التعبير السليم ، ومنهم من لم يشأ ان يرى فيه الا فنانا متحلا لنظريات غيره ، من مؤلفي الغرب ، أو مقلدا لفاجز مثلا ، ويرفض الاعتراف بأنه قد نجح في وضع الدعامة لعلم الموسيقى الجديد ، وقد أصر هؤلاء على أن يغضوا النظر عن ما كانت لمؤلفاته من أسس مقننة لقيام نهضة موسيقية قومية .

وكانت هذه معركة من أبرز المعارك الفنية التي هزت العالم الموسيقي في مختلف العصور ، والتي كان لها أثرها في تطور الموسيقى وتاريخها .

لحفظ النغم وهو في الثانية من عمره . ولم يفت الأم ذلك ، فتهتم به وتضع أصابعه الصغيرة على البيانو ، فينبهر الطفل ويصغى للزئير بشغف . ثم يذهل وينفعل لسماع النغم الذي ينبعث من أصابعه .

وهكذا بدأت حياة البيئز الفنية .

وفورا تولى أمره استاذ كبير في معهد برشلونة الموسيقى ، وكان يشمله بعطفه ورعايته ، فأمن له الطفل وتعلق به ، وسار في تقدم متزايد حتى الرابعة من عمره ، ورأى استاذهُ أن يبنيء حفلة موسيقية خصيصا له ، فأظهر مهارة مذهلة ، أثارت الجمهور الذي شك ان في الأمر خدعة وإن احدا كان يقوم من خلف الستارة بعزف ما كان يتظاهر الطفل به أمامهم . فأخذوه على غرة وطلبوا منه عزف بعض القطعوعات الاسبانية السائدة وقتئذ . ولما قام الطفل بأدائها اربحها كما نبتت له ، اذعن المستمعون واعترفوا أنهم ولا شك أمام معجزة .

وهنا تنبه والد البيئز الى هذه الثروة الموسيقية الهائلة ، وأثر أن يستغلها لنفسه ، وكان فضيل الدخل ، يميل للاستبداد فأخذ يخضع ابنه لتمرينات اجبارية على البيانو قد تدوم ساعات النهار . متغافلا عن ضرورة تعليمه القراءة والكتابة ، وأيضا تقوّل ابنته LAURA في نفس خطاها الى (H. COLLET) سالف الذكر . « ان مؤرخي البيئز لم يذكروا شيئا عن ثقافته الواسعة ، مع انه لم يكن له يوما معلم ، ولم يدرس قواعد النحر الأولية . ان أبي عصاميا كلية ، وأني اذكر قوله في بأنه تعلم القراءة من رؤية اسمه مكتوبا بالأحرف الكبيرة في الاعلانات من حفلاته ، والتي كان يقف أمامها طويلا يتهمجى الأحرف والكلمات . ومع ذلك لم يحصل الى الثامنة الا وهويقرأ الاسبانية كأي طفل اسباني في سنه ، ممن تعلموا في المدارس . وأعرف ان أبي كان متمكنا جيدا من لغات اجنبية عديدة مثل الانجليزية ، والفرنسية ، والايطالية ، وشيئا لا بأس به من الألمانية . وقد تشهد رسائله بذلك

ولاحقته آلام المرض ، وكم كان يثير اعجابنا ان نرى ان الآلام والتأهب الجمة التي تسببها له صحته الموهنة ، لم تحس ابدا طبيعته المرحة المعطوفة دائما . ولم يحسه شعور الكتابة والحسرة حتى عندما ازدادت حالته سوءا في أواخر ايامه ، ولم يفقد لحظة واحدة ذلك النور الروحي الذي كان احدي شيمه . ويصدق القول ، انه توفي وعليه هالة القديسين » .

وصدق ايضا أوبري (AVBRY) عندما كتب عنه « أني أرى اسبانيا جميعها في البيئز فهو قد صورها بتعبيراته الخالصة القوية ، فصارت اسبانيا موسيقى » .

نعم ، كان حبه لبلده أساسا للالهام ، وقد يزداد عمق كلما ابتعد عن اسبانيا ، فحققت انغامه نوعا من الوحدة الفنية القومية ، شملت جميع الأقاليم التي كانت دائما وأبدا منبعا للوحى . فاكسبت تلك الشخصية الفريدة ، التي وضعت في مرتبة مشاهير موسيقي العصر .

ولد البيئز في ٢٠ مايو سنة ١٨٦٠ في مدينة توروتا TORTOSA من الاقليم الكتالوني في جسر مغمم بالبليلة والاضطراب . وربما كان ذلك نذيرا لما آلت اليه حياته في شقّ التقلبات . ويروي مؤرخه الاسباني الأول MITJANA ، أنه عند ولادته لم تكن أمه في حالة تمكنها من أن تعتني به ، وكان لا يكف عن الصراخ في عصبية ، لما كان من والده الا ان طواه تحت معطفه وطالب به القري المجاورة ، باحثا عن قلب رحيم يسد لهفت لأول قوت له في الدنيا .

واستمر الطفل في صراخه المزعج حتى كاد الرجل ان يفقد اعصابه ، فصار يركض تحت المطر الغزير في ظلام الليل الكاحل ، حتى روى الطفل ظمأه . واهتدى الأب الى طريقة يتحاشى بها هذا الانفجار المروع » .

وتنتقل العائلة الى برشلونة عاصمة الاقليم ، ويظهر الطفل حاسة موسيقية غير عادية ، واستعدادا مشا

الباطنية الملحة للانطلاق . وقد دفع ذلك به الى أن يفر من أهله في التاسعة ، وفي اللحظة ويونن تذكرة تسلق قطارا قائما الى جهة ما ، فعثر عليه لحسن الحظ حاكم الاسكوريال ، الذي نزل به في أول محطة متوجها قورا معه الى كازينو المدينة ، حيث عزف الطفل أمام جمع غفير ونال نجاحا كبيرا وكثيرا من التقود . ثم وضعه الرجل في قطار يعود به الى عائلته . ولم يكن ذلك ما يقصده الصبي وقد تسلط عليه نداء غفي ملح يدفعه الى ما لا يلدره حدث في سنة . فترك القطار ثانية في أول محطة أخذها في الانهماك المكسي . وكلفه حتى دمي في عدة مدن لحياء حفلات موسيقية أقيمت له . وهكذا مضى قافزا من اقليم الى اقليم ثم عزم فجأة أن يلحق بعائلته ، فخورا بما ناله من نجاح ومال وفير . وكان قد ذاع صيته في كل مكان وعرف عنه انه جمع مبلغا عتريا من التقود ، وحث ذلك طمع بعض المحيطين به ، فأغاروا عليه في ظلام الليل وهو في طريقه الى المحطة ، وأفهموه ان المقاومة لا تجدي وسوف يعرض نفسه لما لا يشتهي ، ولم يتركوا له غيره مذكراته ، التي كان قد بدأ في تدوينها . فصرف عن العودة لأهله خالي اليدين ، ومضى ثانية على غير هدى وثابا من مدينة لأخرى ، جاللا في (القارة) الاسبانية حيثما اجتلبته الظروف . مندفعاً بطبيعته ، عازما على أن يشبع غروره . واجدا في حماس الجمهور الذي أظهر هيامه بالنينو البينيز (AL NINO ALBENIZ) وريثاء الصحافة عليه وتأييدها المطلق له ، سندا بعضد طموحه . وتشجيعا لمواصلة نزعاته الفنية . ولكنه فوجئ يوما بعائلته التي لحقت به بحثا عنه ، ثم قدرت انه تحت ضغط نداء غريزي لا يقاوم فتركته مشجعة . فطاف بعدئذ على هواه ، حتى حثه حنينه لأهله بالعودة الى منزله في مدريد ، وكان يبلووانه ركن الى الاستقرار . ورضا عن ما فاز به من توفيق ، بدأ يشعر انه لم يتم تكوينه الفني بعد . وتحمس للدراسة في المعهد الموسيقي ثانيا . على يد أعظم أساتذته حتى فاز بالجائزة الأولى ، وكان في غضون هذه السنوات القليلة لا يعمل مناسبة ليقدّم بفنه ، في مختلف الحفلات الموسيقية ، وأمام المحبين به من صفوة

وتدرج الطفل في اتقان فنه في معهد برشلونه . ولما بلغ السادسة أخذته امه الى باريس ليتلمذ على يد استاذ من اكبر معلمي البيانو في ذلك الوقت . ونظرا لتفوقه الواضح المتميز رأى استاذُه ان يعده لامتحان القبول في المعهد الموسيقي القومي ، المعروف بأنه اختبار عسير صعب الاجتياز . وجاء اليوم المشهود ، وتقدم الطفل واعترف המתحنون ببراعته الفريدة في عزف أصعب التمرينات وأعدها ، وهو هادئ في غير اضطراب ، وقد غلبت عليه براعة الطفولة المتفتحة إذ كان دون السن المقرّر وقد دهشوا وأجمعوا على انه ذو موهبة قد يكون لها شأن في عالم الموسيقى . وفي هذه اللحظة الحرجة ، إذا الطفل يلهو في شغل عنهم ، فإذا به يسحب كرتة من جيبه ويرشق بها لوح زجاج كبير تطايرت شظاياها في دوي عنيف فوجئت به لجنة التحكيم . فقررت فوراً ارجاء قبوله لمدة سنتين حتى يصل الى السن القانوني للقبول في المعهد .

وبعد هذا الفشل ، اذا اعتبر فشلا ، طاف به والده في أرجاء البلاد عارضا مواهبه في سلسلة حفلات موسيقية متواصلة ، فخورا بنجاح ابنه الباهر وتكرمه كعازف موهوب للبيانو أو كصبي زمامه ، وسعيدا بالمكسب الوافر الذي كان في أشد الحاجة اليه . فبدأ يشعر الطفل بمدى استغلال والده له ، والتحكم فيه ، حتى تنبهت فيه حساسة التحرر في هذا القيد الجبار .

وعقب حوادث الثورة الاسبانية سنة ١٨٦٨ ، نزحت عائلة البينيز مرة أخرى من برشلونه الى مدريد العاصمة . وقبل في المعهد الموسيقي ، وكان اذ ذاك في الثامنة ، فهيأت لها الظروف شيئا من الاستقرار اعتمادا على ما يملكه الابن الموهوب من رغد العيش . وكان قد صرف القراءة وتعلق بها . واكتشف (JULÈS VERNE) وشغف به ، وقد نفذ الى أعماقه . وقيل عنه أنه حرك فيه روح المغامرة والأسفار البعيدة ، حتى أصبحت حياته منذ ذلك الحين سلسلة مغامرات وأسفار مستمرة ، وربما كان الأصح ان ما أوعز به هذا الروائي كان يتجاوب مع ميله الغريزي للمخاطرة ، وحاجته

اسباني الأصل رحمة به ، فيها له الغذاء والنوم فقط لا غير .

ويلعب الحظ دوره ويعطف عليه أحد رواد المقهى من الاسبان من منظمي الحفلات الكبيرة ، وينظم له سلسلة حفلات موسيقية عبر المدن من الأرجنتين الى البرازيل حتى فنزويلا في أقصى شمال تلك القارة الأمريكية ، عارضا مهارته في العزف على البيانو ، يحاطا برعاية السلطات الرسمية التي خصصت له حرمًا خاصًا لحمايته . ويترك هذه القارة متجهًا نحو جزيرة بورتوريكو سعيدًا بما حازه من فخر ومكسب وفير ، ولقي فيها التوفيق ، وقد سبقته إليها شهرته كعازف ماهر ومرنجل ملهم . ثم تابع جولته حتى وصل ميناء ستياجو في أقصى جنوب جزيرة كوبا ، ويحكى عنه فيها بعد كاتب كوب أنه في ليلة وصوله أعدت له أولى حفلاته الموسيقية ، وفي نهايتها قبض عليه البوليس بأمر من والده الذي كان علم من الصحافة بوجوده في تلك المدينة ، وقاده الى هافانا العاصمة ، وفوجئ الابن بوجوده في مكتب تشر فخامته على أنه يخص أحد مفتشي الجمارك الكوبية « يا لول الصدمة يقول الصبي ، الذي نضج وشا خلال تلك السنوات الأربع التي اكتسبته خبرة وشهرة وتقودا ، غير أنه لم تخور عزيمته ، ودافع عن حسن نواياه حتى حصل على موافقة والده « أذهب يا ابني ، أنك تعودت أن تطير بأجنحتك ، فابحر مسرعًا الى الولايات المتحدة التي ستدق فيها ألوان الفاقة والذل والاكرام والتدليل .

ويحكى أحد مؤرخي الاسبان ، أن البنيز أنفق في نيويورك كل ما ادخره من نقود ، إذ لم تقنع الميقات الفنية بمواهبه حتى أنه أجبر أن يبحث عن الرزق حيث وجد . فكان ينتظر الساعات الطويلة وصول البواخر الاسبانية لنقل الأمتعة والبضائع . ثم قبل أصحاب حانات البحارة بأن يعزف موسيقى خفيفة في ساعات الانتظار بين باخرة وأخرى . وكانت أياما عصيبة ذات فيها مرارة الضيق والكرب ، ولكنهم لم تؤثر على روحه المرحلة المتفائلة . وكان قد فهم الكثير من طابع الأمريكيان وهواياتهم ، وعرف كيف يستميلهم ، وفكر

المستمعين . ولم تقصر الصحافة في تشجيعه وحثه على التقدم . ومع ذلك شعر كمن ضاق به المبدان . واستيقظ فيه شيطان المغامرة وقبذ قوت وعززت شخصيته الفنية وهو بعد في الثانية عشرة فهاجر لين العيش ونزح الى الاندلس التي كان يكن لها حنينًا خاصًا . ولقي فيها ترحابًا بالغًا ، فهبت له الحفلات الموسيقية أينما ذهب .

واجتذبتهم مالمًا وغرناطة واقتن بها . وهنا أظهر مهارته فائقة في ارتجال النغم الذي يقترحه عليه المستمعون فيهبون به ويشملونه بمعطفهم ويظهرون تذوقهم لهذا الأسلوب الفني ، ويتحمس البنيز أكثر وأكثر فيختار موضوع موسيقى (THEME) لأحد أساطير المعهد الرومانتيكي مثل شومان ، وشومن وشوبرت ، وليست ويريوز . ويعزفه ارتجالًا فيثير حماس الجمهور وتأييد نقاد الموسيقى !

وفي ذات يوم وهو في قديسي علم بوجود محافظ المدينة . وفي نهاية الحفلة ، وبعد أن صفق له طويلاً ، انفرده به ويهدهد بأنه سوف يقبض عليه إذا لم يعد لوالده فوراً . فذعر الصبي وهام على وجهه ، ورأى البواخر تتحرك في ميناء المدينة الى حيث لا يدرك . ولم يدر الا وهو في عرض البحر وقد انزل داخل سفينة اسبانية على أهبة الرحيل الى أمريكا اللاتينية ، وينكشف أمره . وتبرز المفاجأة كل من كان على الباخرة ويرتلك الموقف ، ثم يظهر من بينهم من عرف « النينو البنيز » وأجمعوا أن على يحملوه حتى يبيت في أمره . فقدم لهم من ذخيره الفنية سلوى لأمتيهم الطويلة . مما حثهم على أن يديروا له بعضاً من النقود التي لم تغي دينه من ثمن التلحكة . وتلتزم الباخرة بمقتضى القانون البحري بأن يتركه في أول ميناء يصادفها ، وكان بونس أبرس عاصمة الأرجنتين في أمريكا اللاتينية . ولم يكن معه الا القليل من النقود وبعض توصيات لأشخاص مطلوب منهم مساعدته . فقام ماقاس في الأيام الأولى من الحرمان والغلق ، وهام النهار بطوله جائعًا ، باحثًا عن عمل أي عمل يجعده شرب النوم في العراء . فأخذه صاحب مقهى

الى الولايات المتحدة في صحة فرقة موسيقية دون المستوى الفني ، وكانت رحلة مليئة بالشعاب ، غبية للأمال ، فأسرع بالعودة وحده الى بروكسل والتحق ثانية بمعهدا . وهنا حدث ما لم يكن في الحسبان ، فاذا الشاب ذو السادسة عشر يتعمد ، فيسلك حياة مختلفة هائلة كثيرة الضوضاء ! ويعتزو مؤرخه كاستيرا CASTERA ذلك الى مصاحبة اولاد السوء ، فقال لرفقتهم وقد تسلط عليه احدثهم من أبناء أمريكا الجنوبية الغارقين في حياة الفجور والذي أفرط في ممارسة الرذيلة بكل ألوانها حتى انتهى به الأمر بالانتحار وهو غمور ، وقد سئم الحياة . وعلم سفيرا سبانيا في بروكسل بفداحة الموقف وتأثيره الأدبي والخلقي على الشباب النابغة مما أجبره على التدخل السريع الصارم منلرا البنيز باعداته لعائلته مقبوضا عليه اذا لم يعد الى رشده . ولم يقاوم ، وقد حان موعد الاستعداد للامتحان النهائي ولم يتبق له الا شهر واحد . فعكف البنيز على الدرس بحماس ، مصر على أن يعرض الماضي يتفوق بثبت مهاربه الفنية الفريدة ، فاذا به يفوز بالجائزة الأولى الاستثنائية . وكان في ذلك تشريف لاساتلته فهيتوا له تحت رعاية المعهد سلسلة حفلات مبر عدد من المدن الاسبانية ، أسفرت عن نجاح فائق وريح وفير ، أتاح له لن يحقق حلما عزيزا عليه ، فلحق بلبسيست LISZT سنة ١٨٧٨ في بودابست عاصمة وطنه المجر حيث كان في جولة فنية . وأكرم الموسيقى الكبير لقاءه وأحاطه بعطفه وتصديره ، فتيه البنيز الى فايهر (المانيا الشرقية اليوم) ثم نما وأثمر هذا الاتصال الفريد عن تحول في تطورهِ الفني . وكانت تطول الأحاديث بينها حول الموسيقى والموسيقين . ولم يبخل عليه بالتوجيهات الفنية العلمية التي اكتسبها من خبرته الطويلة وكانت تجمع بينها الموهبة الفنية والعلية المثالية ، ثم الايمان احيي الفعال والحيوية الفياضة . بل ان اتصاله بلبست فيه أيضا حاسة الايمان الديني ، التي تدرجت سريعا حتى صارت وكأها حالة تقوى وورع تملكك مشاعره . فتوقف في طريق العودة عند أحد الأديرة واعتكف في خلوة ، مقتنعا في اخلاص أنه خلق للحياة الصوفية ، وعاش أسبوعا في عزلة تامة

في شتى الحيل ومنها أن يضع قطعة نسج على أصابع البيانو ثم يجلس يظهر ويعزف بأصابعه مكموسة . وصغفوا له وهاموا به ، وهكذا وبفضل هذه الخدعة البهلوانية الجديرة بملاعب السيرك ، حصل على نقود أتاحت له الذهاب الى كاليفورنيا ، ففوجيء بترحاب من رجال الجالية الاسبانية .

ولكن في عميق ضميره لم يكن لتلهيه ضوضاء التصفيق ولا حرارة التمجيد ، ولا سحر المكسب الوفير ، عن الشعور بأن تلك الخصوصية التي تزين مواهبه سوف تدبل يوما ما اذا لم تخضع للتلهيب الاكاديمي فعزم على العودة الى أوروبا مارا بانجلترا حيث رجب به جمهور ليفربول ، ولندن آنما ترحيب ، ثم توجه الى ليزيز في المانيا وانتسب الى المعهد الموسيقي ، راغبا في اكتشاف وسائل التكنيك الالمانية والاستفادة منها ، فاذا الأساتذة تقدر فيه نبوغه الغد ، مما حث البنيز على الاستقامة والاستقرار حتى نفذ آخر قرش مما اقتصده في كاليفورنيا وانجلترا . فلم يجد أمامه الا العودة الى بلاده .

ويتراعى لبعض مواطنيه من المعجبين به أنه قد آن الأوان لوضع حد لهذا التشرد الذي لا وحي فيه ، والذي حرمة من المثابة في التعليم ، فيسمعون جاهدين ليقدموه للسكرتير الخاص للملك الفونس الثاني عشر ، الكونت دي مورفي ، الذي اشتهر في عالم الفن بخبرته الموسيقية الواسعة وتأليفه العديدة ، وميله لمساعدة وحماية المواهب الناضجة ، فاكتشف فيه من أول وهلة موهبة موسيقية طبيعية غزيرة ، ورأى أن يقدمه بدوره للملك الذي جاد عليه توا منحة تؤهله للالتحاق بالمعهد الموسيقي القومي في بروكسل عاصمة بلجيكا ، وحيث وجد من تبنى ارشاده الى الأسس الأكاديمية الصحيحة التي أبعدته عنها حياة الاضطراب والقلق التي ما زال يفتقدنا ، فعكف جادا على دروس السولفيج والتأليف علاوة على التدرج الصحيح في العزف . . . فهل سكن البنيز ؟ أبدا . لقد ضاقت نفسه بهذا الهدوء الترتيب ، وهبت فيه غريزة الرحالة ، وألقى بنفسه في مغامرة جديدة زاهدا في كل مكان ينعم به من استقرار مادي وعلمي ، وأبحر ثانية

وفرنسا، واضعا حدا لحياة القلق والتشرد والاضطراب. ويستقر في برشلونة وتحول من بوهيمي هائم متقلب إلى زوج مثالي، وقدم ركن مؤقتا إلى الحياة العائلية السليمة. ولم يلبث أن حشد سلطان المغامرة ودفعه دفعا إلى المجازفة بما يملك في إحدى عمليات البورصة المالية المغرية. وإذا هو يخسر كل ما اقتصده في السنوات الأخيرة فيضطر إلى الزواج بعائلته إلى مدريد العاصمة والالتجاء إلى المكسب السريع، بإعطاء السدوس والحفلات الموسيقية. وكان أن أنجب من الأطفال ثلاثة، ثم تتعاقد معه شركة (FRARD) في باريس على سلسلة حفلات خصصت واحدة لؤلؤاته الشخصية. فكان ذلك أول عرض لأعماله في فرنسا وقبول باستحسان عظيم. ثم بلغ لندن وطاف في مدن إنجلترا حتى اسكتلندا ومنها إلى هولندا وألمانيا. وتستر هذه الحياة المتقلبة المتنقلة المثمرة عشر سنوات، ولم يقنع البينيز بهذا النجاح الزائل ولم يزوهه، ولم يرض لمحوه استعراض مواهبه ومهارته كعازف بيان (VIRTUDSE) فقط.

وتعتبر سنة ١٨٩٣ هذه نقطة تحول ذات أهمية خاصة في حياة البينيز. فبعد أن باريس لتلتي بأصدقائه من صفوة الموسيقيين المعاصرين، ويشهد التاريخ أن فرنسا لم تر عهدا ذخرا يمثل هذا القدر من هذه المواهب الفنية وملتي الفنانين على مختلف ألوانهم وجنسياتهم الذين يؤمون إليها من الأقطار الأجنبية. وكانت باريس محورا للآراء الموسيقية المثيرة، والمناقشات الحادة الحارة التي تصل أحيانا إلى حد المصارك الكلامية الكتابية بين المحافظين من أنصار فاجنر وبيتهوفن، وأصحاب المبادئ الحديثة بندايمهم المشتعلة للبعد عن التقليد الأعمى. وضرورة إحياء الروح الفرنسية الصميمة. وكانت الحفلات الموسيقية غير قاصرة على الموسيقيين ومحبي الموسيقى، بل كانت تجذب الكتاب والمثليين وخصوصا الشباب المثقف الواعي، وتتصف بكل مظاهر الحماس، وتعتبر هذه الفترة من أبرز الفترات الموسيقية التي اختصت بها السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر حتى بعد الحرب العالمية الأولى.

وتكشف وزهد، يمضي الساعات الطويلة بين العزف على الأرغن والتعب فيجذب إليه أهل الدير بالأنغام الكنائسية التي كانت تبعث كل البعد عن المعنى الروحاني الخالص، فلم يفت ذلك على رئيس الدير الذي كان ذا فراسة وحسنة والذي لم تجده مظاهر الافتتان الديني التي حلت بالبينيز، فعرض عليه سنة اختبار خارج الدير، ثم يجده في انتظاره، ويقول البينيز «أنه كان في نيتي العودة إلى الدير، ولكنني وجدت نفسي وقد أبحرت في اتجاه أمريكا».

وكان في العشرين من عمره. ويعمل البينيز هذه النزوة الأخيرة بأنها لم تكن استجابة لروح المغامرة فقط بل أيضا لآليات ظهور مؤلف إسباني ناشئ يقدم أعماله بنفسه، وقد نسي الدير ومن فيه. وكانت شهرته تسبقه إلى مدن أمريكا الجنوبية ثم كوبا والمكسيك، حتى أن أحد النقاد كتب عنه: «أنتظر أن تعبر آلة البيانو هذه بأنغام أحلى وأعمق مما أتى به أصابع هذا الشاب الموهوب؟ أنه ذو فورة وشغافية في الألوان، ومنها إلى نشاط حماسي وجرة تنبه حاسة المستمع. ثم يسموا بالتعبير المتناسق الصريح الصاقق بفضل الحفة والبراعة التي أنعمت به عليه الطبيعة، علاوة على ذلك أنه يتمتع بهمة أنيقة جذابة قد تسحر مستمعيه وتستهلمهم إليه» وعند العودة إلى إسبانيا أقبل على إدارة جوقة مسرحية للرزوييه ZARAUا طاف بها، من شاطبة على البحر الأبيض إلى الجنوب الأندلسي، ولم يصادفها النجاح الذي كان يتوقعه، فاضطر أن يقدم إمكاناته الشخصية لاقتاذ الموقف، متبرعا بحفلات موسيقية خصص ريعها لمرتبات أفراد الفرقة ومصاريف انتقالاتها. وحرر نفسه من هذا القيد الذي لم يخلق له، عائدا إلى برشلونة ليقدم لجمهورها الكثير من مؤلفاته. التي كان يكف عن كتابتها في أوقات فراغه. ويقال أن هذه القطع التي كان ينشرها مينا وشمالا يزيد عددها عن المائتين وخمسين قطعة.

ومضي الأيام ويتزوج البينيز سنة ١٨٨٣ في الثانية والعشرين لاهية بيانو تلميذة له من عائلة فرنسية نصف إسبانية من سكان جبال البرانس التي تفصل بين إسبانيا

برشلونة ، وعاد البينز الى باريس مهزوما خائب الأمل ، بعد أن شرح وجهات نظره وآماله من تفهم معاصريه الاسبان لنواياه الطيبة في حفل تكريم أقيم له في مدريد العاصمة . واستمرت اسبانيا تتلوق أويسرات فودي ومعاصريه الطليان ، في حين أن أوروبا بأجمعها كانت تمجد البينز . وهذا مثل من الأمثلة ، وهو أنه عندما عرضت في بروكسل عاصمة بلجيكا مسرحيته الغنائية (PEPITA JINENEZ) حدث ما لم يكن يتوقعه البينز ، فقد قدم سفير اسبانيا في بلجيكا في ختام الحفلة ، وهنأ مدير المسرح معلقاً أن ملك اسبانيا قد منح وسام الفنون الثاني عشر من طبقة كومندور ، وسام جوقه الشرف من طبقة فارس لفائق الأوركسترا . وفي ذلك دلالة على موافقة الملك على النهضة الموسيقية التي ينزعها بعض الموسيقيين ، وفي طليعتهم بدريل والبينز ، وعدم رضاه عن الحركة المضادة لها ، ولا عن موقف المعارضين المشاغبين الذين عملوا على عدم نجاح مسرحيات البينز في اسبانيا كحركة رجعية تسببت في أن الكثير من فناني اسبانيا من رسامين وكتاب وشعراء قد رحلوا الى الخارج .

ووصلت باريس أخبار ما ناله البينز من نجاح وشرف في بروكسل ، فهباً له أصدقاؤه ومؤيدوه استقبالا باهرا . ولكن كان البينز لم يبرأ بعد من المرض الذي اعتراه في لندن في سابق الأيام وبدأ عليه آثار الأحداث المضطربة التي عاشها . وقد أنهكه ما قد قام به من جهد يفوق قدرة البشر ، فتدهورت صحته حتى أن أطباءه قطعوا الأمل في شفاؤه ، فنقل إلى اسبانيا سنة ١٩٠٦ ومكث بها ما يقرب من السنتين ظهرت عليه فيها علامات النقصانة وأنجز مسرحية (LANCELOT) التي عرضت في مدريد ، ولكنه لم يعاف تماما وقد عاوده المرض وعادوه الحنين إلى فرنسا ، فنصحوه بالذهاب إلى (NICE) في جنوب فرنسا لصلحية مناخها ، ولم يكف عن الكتابة ، ولم تقل ذخيرته الغياضة . وفي هذا الجو المغمم بالقلق والمهموم أكمل الكراسي الرابعة من مجموعة « ايسريا » والتي حملت إلى العالم وصيته الغنية ، وهي لب حسه

ولم يمت ذلك على البينز ، ولم يخفف من تقديره الخالص للقيم الموسيقية المعاصرة ، واستمالة هذا التباين في الاتجاهات وفي صدق الدفاع عنها . وطابت له الإقامة في باريس فاستقر نهائيا وجمع بين حبه ما باعترافه بجميل الضيافة ، وما يكنه من عميق الاخلاص لوطنه .

وفي باريس حيث عاش الستة عشر عاما الباقية له من حياته ، تظهر مؤلفاته تباعاً ، ويتطور أسلوبه بحيث لم يعد ينبع النغم كما تتدفق الكلمات بدون جهد ولا اعداد سابق . فقد أثرت فيه خبرة الأيام ، والشرود على الاكاديميات الموسيقية والاتصال بشاهير العلماء . وقد عرف الحب والألم ، فطبعته بشق . الاحاسيس والخواطر التي تتجلى في موسيقاه . ويغمر فيه ميل إلى أن يستودع النغم أحلى وأنبث المشاعر الانسانية . فزعم على أن يرتفع إلى أفق أحلامه مؤهلاً بلغة فنية تصل إلى عميق حس المستمع . . . وهكذا يفتح رسالته ، فيقام اغراء الارحام ، ويغضغ وقتاً في غير طوع إلى التركيز على التشكيك الموسيقي الذي تجمل في مسرحياته الموسيقية .

ولم يغب عنه ما يدين به لبلاده والتي أبعدته الظروف عنها ، فكان يلعب اليها مرارا لينظم الحفلات الموسيقية لمؤلفاته ومؤلفات معاصريه من الاسبان والذين اقتنعوا أخيراً بالمذهب الذي يتلخص بالعودة بموسيقى اسبانيا إلى أصالتها ، فكان يتردد طورا على بلده ، وأخرى على مختلف البلاد الأوروبية لعرض أعماله . ومرض يوما في لندن مرضاً خطيراً ، وأشيع أنه توفي فأبته الصحافة والموسيقيون والنقاد بصراة . وقوبلت عودته إلى باريس بترحاب حار .

ثم نراه وقد استأنف رحلاته إلى اسبانيا ومعه مشروع واسع لتجديد ومرض سلسلة أوبرات كتلونية كاد أن يطعها الزمن ، وكان البينز يرى أنها ثروة قومية يجب احياؤها ، وفشلت محاولاته التي كان مهد لها وقد بشرت بنجاح تام . ويؤول هذا الفشل المؤامرة مدبرة من جماعة المعارضين ، وكان شعارهم أن الفن والمسرح لا يتفقان ، وتفاقت الحركة على غير انتظار . فترك

تعبير في قد بينت في فترة معينة من التاريخ الحضاري ، ويجعل من الفنان ثمرة لعوامل مختلفة اختص بها عصره .

كما رأينا أن البينز بدأ بحكم صباه الفني ، وصغر سنه اندفع في ركاب الموسيقيين العالميين في ذلك الوقت من أمثال ليست وشويرت وشويان وفير وغيرهم من نوابغ المدرسة الألمانية ، النمساوية على الأخص ، مقلدا أساليبهم الرومانتيكية بكل ألوانها ، في قطع خفيفة صغيرة ترضي حساسه وتجلب له النجاح السريع . فساهمت فعلا في اظهار مواهبه النادرة وحقت طموحه الفني ، غير أنها كانت بعيدة كل البعد عن ذاتيته ، ولم تمس تلك الفترة القصيرة عبثا ، بل كانت له بمثابة فترة اجتياز وقرين يسر له التعرف على ذاتيته ، وتيلورت خلالها حقيقة جعلته يدرك أن قلمه لن ترسخ في طريق ليس طريقه ، وعمره شعور داخلي قوي ينادي بأنه اسباني الأصل واسباني الطبع ، فكانت انطلاقه واعية ، ثابتة ، معززة بكل ما اكتسب من تفج ، وبما أنه أن الفن تعبير قومي وقد ساهمت مقابلته للموسيقي الكبير ليست في هذه البقطة التي من شأنها تفتح له آفاقا جديدة وسوف لتأصيل نزعة الارتجال التي تتميز بها موسيقاه . وهكذا كان ، حيث تعبيراته في مختلف كتاباته العديدة ، وفي جميع مراحل حياته الفنية على أن الهامه ينبع من تربة بلاده دون غيرها ، وأنه يغمس قلمه في دمه ليعبر عنه .

كان البينز يتجول بروحه وذاكرته في كل أنحاء وطنه معبرا عن كل بقعة فيه بخراصها الطبيعية والانسانية ، من المظاهر الدينية الشعبية ، الى فنونها المحلية ، فقليل ان هذا فن جغرافي تصويري ، وأنه يخلو من الشاعرية . نعم ، ذلك اذا كان التعبير وصفاً بالحق المعروف . ان اسبانيا بأكملها ممثلة في موسيقاه تنبض بكل ما فيها من حياة متاجبة ، والألوان باهرة . ولكن البينز ، نظرا لقسوة طبيعته الفلة المتحررة ، لم يقو على الرضوخ لقيود معين تحدده المظاهر المرفهة ، ولذلك فهو لا يحسن التعبير التفصيلي . وإن الحاسة الشعرية هبة ربانية ، تتلمس البعث من عالم الخيال الى هيئة تعبيرية تحيى لها الخلود . ولذا قد تحمل اعماله الدلالة على أنها وليدة انفعال

وتفكيره ، ثم يحى خريف سنة ١٩٠٨ وهو لا يقوى على القليل من الحركة بين سريره ومقعدته وكتب أريفة (MELODIES) أمهداها الى صديقه (G. FAURE) ثم يتقافى أصدقاؤه الفرنسيون في التخليف عنه ، فكان يزوره البعض يوميا . وتركت باريس (MARGUERITE LONG) عازفة البيانو الشهيرة والتحلت منزلا بجواره لتكون بجانبه ، تعزف له مؤلفاته وتقرأ له الساعات الطويلة ، بينا اجتمع باقي أصدقاؤه في باريس ، ومنهم ديوسمي وداندي واللو واقترحوا على الدولة الفرنسية بأن تمنحه وسام الشرف من درجة فارس . وكلفوا صديقه المؤلف الاسباني جراندروس بأن يذهب اليه خصيصا ويقدمه له ، فوجد حوله الكثير من الموسيقيين ومشاهير العازفين الذين سجلوا أعماله بالآهم ، وفي مقدمتهم الثلاثي العبقري كارتو عازف البيانو ، وثيو عازف الكمان ، وكازالز عازف الشيللو . وكان تأثير البينز واضحا ، وقد أمنت عينه . ولم يلبث القدر فتوفي في ١٨ مايو سنة ١٩٠٩ دون التاسعة وأربعين يومين .

أما اسبانيا فقد أكرمت بالاجماع المواطن القذ الذي أخرج يفته بلاده من ظلمات الأجيال ، وجعل لها صوتا عاليا ، حتى خصومه السابقين قاموا بواجبهم بكثير من التأثر والخشوع وعندما وصل جسمانه الى محطة برشلونة ، استقبل أهل كتلونية الابن المجيد استقبالا مهيبا ، وعزفت الموسيقي أعمال بيتهوفن وفاجنر وفوريه ، تحت العلم الاسباني .



ثالثا : المناخ الموسيقي في اسبانيا في عصر البينز

لم نر قصة حياة البينز والأطوار التي مر بها ، الا تمهيدا لفهم أعماله عبر التطورات الفنية التي انفل بها ، وذلك للكشف عما تكنه حياته وأعماله من ظواهر تكمل بعضها بعضا . وقد يدعون ذلك أن تسلم بأن الموسيقي

تعبيراتهم الموسيقية حتى ان لحق هذا بالمؤلفين الاوربيين ، ومنهم من امتدت ايديهم الى اسبانيا البلد التي تعتبر من أغنى بلاد العالم من حيث غزارة النظم وتعدد الايقاع الشعبي . أنه ذخيرة لا تفتى ، وكثر يعزى به اصحابه . وقد تجلت هذه الظاهرة في الكثير من اعمالهم ذات الطابع الاسباني الشرقي ، والتي اكتسبت شهرة عالمية .

كذلك كان البينز أبعد من الخضوع لأي التزام كان ، وعقيدته أن الالتزام قيد عقيم وعبد ثقيل قد يعوق ويضعف المواهب الذاتية ، ولم يكن تمردا منه على القواعد الكلاسيكية القائمة وقتئذ باطاراتها الصارمة ، ولا تحيزا لمن نادوا بالتخلي عنها ، ولم يفضل الطريق ، طريقه الذاتي . وبرأوه اغراء الارتمال . ولكن لم يعد يحلوه ان يتقمص شخصية عازف بسويمي ، يستخلص نجاحاً برأقاً وقتياً من التشبه بالغير . ولقد كان تأثير (ليست) المجري عليه قاطعا ، لانه اصاب منه ما كان غامضا عليه ، كما ان في عميق روحه لانا ر سبيله .

هذه العوامل الدالة على نزعة تحررية شاعرية ، بررت ما ارتفع حوله من أصوات تنادي برومانتيكية البينز ، استنادا لبعض المؤثرات البيكولوجية التي تتجاسس مع ما اختص به الأسلوب الرومانتيكي ، وفي طليعة هذه المؤثرات عدم تسلط العقل الواعي على الوحي ، وكأنه وقد قدر عليه ان يستجيب الى نداء شبيه بالنبوة . ما جعل جرانادوس Granados يكتب عنه في خاتمة صفحاته « مشاهد رومانتيكية » : ان البينز يؤلف موسيقاه في حالة انفعال واندفاع وموتيتيكي » .

ان ظاهرة التحرر من القيد هذه لم تكن عن انحراف غير مقدر للعواقب ، ولا رغبة في الانفراد بالمناهج مغاير للنظم السائدة حينذاك ، فقد رأينا البينز بعد شوط تجاربه الاولى في التقليد والركض وراء سراب المجد الزائف ، وقد ركن الى التحصيل العلمي متملعا على يد اساتذة ثم مدرسا ، وقد تلمذ عليه عدد من الموسيقيين الفرنسيين والاجانب المرموقين ، مقتنعين

عاطفي ، هب عليه في لحظات حين شديد لبقعة ما من بلاده ، او نغم همس به شوقه لها ، أو رنة ايقاع معين ألهمت مشاعره ، فنطق بما توحى إليه من شتى التعبيرات الحارة الخالصة . وهكذا قد يرجع الانفعال الفني الى أصل معين ينبع من روح الفنان وغيلته . أيمن اذا والحالة هذه ان ينسب الى موسيقى البينز انها تصويرية ، وكيف يتيح له ان يوفق بين هدف التصوير الموهبي الملموس وغريزته العاطفية الحماسية المضطربة دائما ؟ ولم يكن البينز يجهل طوال السنين التي قضاه في الخارج . الاحداث السياسية الخطيرة التي تغلق مواهبه ، ولا الفن التي تفرق بينهم ، ولا ما كاد يسود البلاد بين آن وآخر من الاضطرابات الداخلية التي أثرت كل الاثر على التقدم الحضاري عموما . وقد قال يوما في مواجهة صحفية في باريس « أنه ليس للفنان ان يتحيز للمنازعات السياسية ، ان ذلك لا يجدي ولكنه لا يعني مطلقا فقدان شعوره الوطني ، فعل الفنان الحر ان يشرف بلاده اينما كان ويكل ما اوتي من مقدرة ونبوغ » وكانت هذه هي عقيدته . وتشهد اعماله بأجمعها انه مؤمن بها أمين عليها ، ثم أنه لم يكن يتم بالملذاهب الفنية ولا بمختلف الانتماءات الاكاديمية ، ولا حتى بهذا العلم الحديث الذي كان يشغل بال علماء الموسيقى حينذاك ، ويغتهم على البحث في خصائص الشعوب وأصول السلالات البشرية ، حتى ملأت الابحاث صفحات المجلات المختصة في مختلف الفنون وكان في ذوق العصر التباهي بمعرفتها والتصديق عليها .

وهذا يعني ان البينز شاعر منشد « رابسود Rapsoe » ومعجزة هذا الفن ، التابع من الجلود الاسبانية الاصلية ، ان مؤلفه لم يفتقر ابدا من النغم الشعبي الاصيل ، ولم يكن يستعمله ما كان يسري في الاوساط العلمية الفلكلورية المنتشرة من اوربا الشرقية الى روسيا في ذلك الوقت ، وتأثير هذا التيار على المؤلفين الناشئين . ثم تمسك البعض منهم بجمع النغم الشعبي واستعماله في مؤلفاتهم الاوركسترا لية . ويتجسم ذلك في رغبتهن ، واحتياجاتهن لتجديد إلهامهم ، وتطويع

عينه على ما ينبغي، وكان ضميمه يرحي إليه، إن
الاندلس جنة الله في أرضه، على حد قول مثل أسبابي
قديم، وكان واقعا أيضا إن موسيقا مبنية على النغم
والإيقاع، بمعنى الغناء والرقص. فكتب عن أسبابها
باللغة الأسبانية. وحقق هكذا التعبير عن خالص
شخصيتها. ونقل عن صديقه (Chabrier)
الفرنسي تلك الحكمة البليغة «إذا كنت اذعنت لأغراء
القرب لكان فيه ضياعك» وذلك يعني إن الاستسلام
الكلي للتيارات الحسارجية ربما أدى إلى انحلال
الشخصية، وسبب التهاون في إبداء ثروة أصلية جمعتها
إجيال الأسلاف عبر القرون.

إذا لم يندفع البينز نفسه عندما قال «إن عربي» ولم
يكن يقصد استعمال الغير بما في تلك الصفة من طرفة أو
مخالفة للمألوف، فإن طبيعته بكل ظواهرها تنطق بأنه
من الشرق، فلم تفضل عبقرية السبيل، فقد تحصل
تأليفه بأجمعها للدلالة على أنه عربي السجية، عميق
الآمان بها، فلم يحد في نفسه ما يحمله على المداورة
والالتواء. فأرضى الهامه الغريزي ولم يكن يملك إلا أن
يرضيه. وهذه النقطة بالذات أثارت جدلا بين مؤرخي
البنيز. فمنهم من عمل في تحزب مغرض على مقاومة،
بل وهدم الواقع التاريخي، ماسحا ما قدمه علماء
التاريخ من براهين ما زالت ملموسة، تشهد بأثر
الحضارة العربية في الجزيرة الأيبيرية. ثم منهم من اتخذ
موقف المحايد النزهي، ولا يلبث أن يخرجه تعصبه الخفي
في دفاع مفتعل عن جانب على حساب الجانب الآخر في
تحفظ مدروس، متفادلا، متجاهلا جلي الأمور. وحل
نقيض هؤلاء نرى العالم المنصف حقا، الذي يأبى
تحريف الواقع التاريخي لغرض في نفسه فيلزم بصحة
الحدث التاريخي وتطورات وتناحجه ومؤلاء كثيرين
أيضا. فمنهم العالم الموسيقيولوجي البحث، الذي
يصوب بحثه نحو النص الموسيقي المكتوب مستخلصا
من العناصر الأساسية التي يتخذها أداة لتحليل موسيقى
تفصيلي، يني على أسس علمية لنتيجة قاطعة، وهي إن
هذه موسيقى آتية من الشرق البعيد.

بكفاهته، متأثرين به، فبرهن بذلك على أن روح
الربسود السطليق ذات الدم الحار، لا تتعارض
والواقعية، فكان واقعا في تصرفاته، خالي البال عما كان
يلا الجو الفني من تيارات رومانتيكية واقعية كانت أو
انطباعية. ولكن من البديهي أنه قد جنى الكثير من
ألوان التجارب التي مر بها أو مرت به، ومن اتصاله
بالعالم والعلماء، بروح واعية يقظة، تشهد أعماله في
هذه الآونة وحل مدنى ما وصل إليه من خبرة فنية
ونفوس. ولم يعد يستعصي عليه شيء من مهنة التأليف
ما شاء أن يفتخر منها.

وقد رأينا أيضا أن حياته في الغربة لم تكن لتحرره من
الاتصال الروحي بأرض مولده. فمذ أن برح بلاده
قلبه وحده كان هاديه، فلم يشعر أبدا بضياغ وسقم
المستأصل المحروم، وعقيدته إن إسبانيا حية خالدة، ما
دامت ترقص وتغني. فكان لها رسولا وفيا، مدينا لها بما
أوتي من نعم الميقرية. وهو يمي ثما أن هذه عاطفة لا
تتحكم فيها خرافة النظريات المدرسية. وكان واقعا
أيضا، في أنه يستمد إلهامه أولا من ذات الواقع، ومن
ذات الحياة قبل أن يلحق به في عالم الخاص.

كانت الجمعيات الفلكلورية الرومانية والمجرية
المعاصرة، ما زالت تتمسك باتباع تقاليد المدرسة
الرومنتيكية الألمانية في الاتجاه نحو تنقية الفلكلور عما
يعتريه شوائب ثقيلة مبتذلة، مبتعدين عن خصائصه
الطبيعية.

وكان البينز يعكس ذلك صريحا في تعبيراته ذات
اللون المحلي. لا يتجنب، ولا ينبذ التفاصيل التي
تحدث الأذن، فلا يمشى ولا يتحاشى مظاهر رعا
القوم وتعبيرات السوق، مستخلصا الذاتية الأسبانية بما
فيها من تباين إنساني. ولم يخطر بباله أن يستشير
السجلات الرسمية، وعمد إلى استنطاق الأمة
الأسبانية، راجعا إلى جوهر تاريخها الدائم أبدا، من
أساطير خالدة إلى روح الفروسية، إلى شعائر روحانية،
مزيج فريد ما زالت تحفظ به حيا يفيض. وهذه رسالته
التي التزم بها إلى آخر أيامه، والتي دفعته إلى أن يراجع
نفسه، باحثا عن المثل الأعلى لتحقيق أميته. ففتح

والاضطهاد المنصري على مر الاجيال . وكان للفناء والرقص نصيب عظيم من اهتمام الحكام وأصحاب القصور الفخمة . حتى أنهم اجتذبوا اليهم مشاهير الموسيقيين نساء ورجالا من مختلف القارات الشرقية . آسيوية كانت أو افريقية .

وأهم من نزع إليها ، وقد سبقته شهرته التي كانت عمت الشرق بجامعه ، زرياب ، وكان قدومه الى قرطبة حدثا تاريخيا ذا أهمية بالغة في عالم الموسيقى والحياة الاندلسية على الاطلاق .

ومن الصعب والحالة هذه ان يفرق بين هذه العناصر المتشابهة من مصدرها ، المستجلبه من الماضي السحيق ، ومن أقطار مختلفة الحضارات ، مختلفة اللهجات فتمتزج خصائصها وتتوحد ، منقادة مذهنة للروح العربية التي هيمنت على الحياة الفكرية عامة ، فنبشأ الفلامنكو (Flamenco) ويستقر في الاندلس ، ولم يلبث ان يمتحان البلاد الاسبانية من شرقها لغربها ، ولم تصدعه عنها المناطق الشمالية التي لم تكن قد تحررت بعد من سيطرة الصليبيين ، فقهرها النغم والاقياص والفلامنكو ، وأن أفلتت وقتها من الغزو العربي ، فلم تقلت من غزوه .



وتعتبر ابحاث العلامة الاسباني (Mitjana) التي نشرت في الربع الاول من هذا القرن فردية أو مجموعات علمية ، المصدر الرئيسي لكل الدراسات ظهرت بعد ذلك ، وفي مختلف اللغات في أثر الحضارة العربية على الموسيقى الاسبانية ، وقد حالج الكاتب الموضوع من جميع الوجاهات التاريخية والبشرية ، مدعمة بتحليل موسيقولوجي دقيق ، وتقدم بمحصوله الوفيز العميق ليركز على اثبات ان الموسيقى الشعبية الاسبانية كما نعرفها اليوم ، هي « البورلة الشرعية » لحضارة العرب ، تلك الحضارة التي سادت انذاك على البلاد حتى أن احد اساقفة اشبيلية استخدم اللغة العربية في الكتابة والوعظ . الكنائسي . ثم أثر ان يترجم الكتاب المقدس ، والتوراه الى اللغة العربية ايضا - لغة القرآن .

ثم يأتي من اقتصر على الاستشهاد بأبحاث العلامة الاسباني الاصل (R. Mitjana) عن الموسيقى الاسبانية وتأثيرها بالمقامات الشرقية ، مؤمنا بحق انها أهم وعمق ما كتب في هذا الموضوع . فالطابع الشرقي في موسيقى البينز مسلم به . ومع انه كتلوني المولد الا انه ابن الاندلس الروحي ، بما يشهده فيه من انطباعات فنية حيوية حارة . كان يسحره ويرهف حسه رقص وغناء الفجر ، الذين كانوا عبر الاجيال ، وفي وقت البينز ، وما زالوا ، امانة على تقاليد الفلامنكو الاصلية برغم التطورات التي مرت بها وتلونت بها ، على مدد السنين وتعاقب الحضارات ، ويتشرب هؤلاء الفجر الرحالة في كل انحاء البلاد ، فيجدوا في الجنوب المناخ والبيئة التي تلائم مزاجهم الشرقي فيستوطن اكثرهم في الاندلس . ولم يكشف المؤرخون عن الغموض الذي اكتنف تاريخهم ، فيقال انه في القرن الخامس عشر الميلادي ، كان هؤلاء الفجر يزجون جماعات متعبدية من أعماق الاقطار الاسيوية والعربية . في اتجاه شبه الجزيرة اليبيرية ، مخترقين جبال البرانس الشاهقة ، وتغلغلوا في أراضيها ، ناقلين روحا معينة بضميق ما تطبعوا به من تصريفات وتقاليد موروثة من أبعد الاسلاف ، وشعارهم التحرر من الشكليات والفهوس التي لا تتفق وحياة الترحال ، وكان لهم في طبيعتهم الفطرية وريبتهم البدائية ، مناعة فهمهم من التأثير السريع بالتغيرات الحضارية . وتجل ذلك فيما يمارسون من نشاطات مختلفة ، ومن مظاهر حياتهم ، وأهمها الغناء والرقص الخاص بهم ذو اللون الفجري الجبتي . وقد ينطبق عليهم هذا الوصف : « ان هؤلاء الفجر الجبتيان ، لم يتغيروا ابدا فظلوا كما هم من نسل الشيطان ، ولم تغلح فيهم محاولات الآباء البشرين المتواصلة ، لتلهيهم وتهدئهم ، ولا مظاهر الرقي الرفيع التي كانت تتمتع بها الحياة المدنية في ذلك الحين . فاقبلوا على الاندلس وهي في أوج مجدها الحضاري ، وكان يعم اسبانيا ازدهار للفنون والعلوم طيلة الثمانية قرون من الحكم الاسلامي . وما زالت قرطبة و غرناطة واشبيلية وقاديس تحمل كنوزا لم يمخها تعصب الدين

فترى أذن أن الألفية الاندلسية تتصف بلون محلي
ينفرد بها عن فولكلور باقي الاقاليم الاسبانية ، سواء
كان بينائها الموسيقى ، أو بأسلوب التأدية الفنية التي
تتحكم فيها العناصر المؤدية المؤلفة من لاهب الجيتار ،
والراقص ، والمغني . وهذا الأسلوب حصر طليقي في
مظهره . يأذن للفنان بالتعرف على هواه حسب ملكه
الساعة ولكنه يتسم بعرف في التأدية الفردية يلتزم به
المغني .



رايما : موسيقى البينز : ١٨٨٠ : ١٨٩٠

صديق من قال أن الرجل يعرف من أسلوبه ،
وأسلوب البينز يتميز بعدة خواص ، أن أعماله
البيانستكية تحمل في مضمونها الدلالة على طبع - كما
عرفناه - متفاوت النزعات ، تتوحد الشخصية ، وقد
رأيناه في مستهل شبابه هائلا لا يستقر به مقام ، تدفعه قوة
خفية يتصف بها الرحالة البدو ، ورأيناه بإسودا شاعرا
يرتجل النغم مستخدما الآلة الوحيدة التي تجمع صفات
الجيتار الاسباني مع قوة وسخاه في التعبير ، تتطلبها
مشاعره وحسه المرفه الخلاق . فلم يكن اذا يعرف ،
ولم يتوارث خلفا عن سلف الشعائر والأقاويل التي لم
تدوّن ، والتي كانت لسان حال الشاعر الجوال (Tro-
uvere) كما وصفه بعضهم بغير حق ، أن البينز كان
نصير الحرية المطلقة . وذلك لا يعني أنه كان يميل
للفوضى ، رغم جرأة التعبير وصراحة اللسان . فابتعد
عن شبح القيد ، خائف الحريات . وكتب ما شاء له أن
يكتب ويقول لاصداقه انصار النظرية الكلاسيكية
المتبصلة والتعابير المتشعبة المحكمة : « أما أنا
فموسيقيائي طبيعة أعاطب بها من كان ملطي من مخلوقات
الله » . وعلميدون هم الذين استجابوا لمناجاته ، فكان
اتصالا روحيا لم يضعفه مر السنين . كما وجد ايضا من لم
ينفر له تغاضيه عن نغم الكتابة الموسيقية . وهكذا كانت
أعماله البيانستكية ، وحتى مسرحياته الخنائية ، حاملة
بصمة عبقريته الفذة ، وقد ذابت فيها خلاصة
الانفعالات التي مر بها من انسانة وفنية ، وسواء كانوا

وعندما مشل عن ذلك الحدث الفريد الغريب قار
حرفيا : « اني أجد في اللغة العربية اسلوبا بليغا أميل
إليه ، ثم انها منتشرة اليوم بقوة ومستعملة من كل
مخلوقات الله في هذا البلد ، مسلمين كانوا او مسيحيين
في حين ان اللاتينية تتوارى يوما بعد يوم حتى صارت
مجهولة » .

ومن البديهي ان الموسيقى العربية أيضا قد استجابت
بدورها للتراث المحلي الاسباني ، واستوعبت منه الكثير
فكان التألف متبادلا ثم كما قلنا ، يلتقي ذلك كله ، وهو
في ذروة ازدهاره ، بروح جديدة غريبة ، يحملها إليه
الشعر الجيتان ، وسرعان ما تتفاعل بها وتتطبع بألوانها
الفريدة وقد انضهرت العناصر ووحدت ، وذلك واضح
وقره العلماء ، لكنهم لا يصلون الى تجسيد النسب من
كل مختصر منها .

وتؤكد الدلائل ان الاجيال الاندلسية اللاحقة لم
تلتزم بالنظم الدراسية المنهجية التي اقامها زرياب
وتلاميذه ، إلا أنهم تشبعوا بروحها ، واستوعبوا
تقاليدها ، ونمو بها حسب ما يتفق واتجاهاتهم الخاصة ،
وقد تكونت خلفا لها في العواصم الاندلسية جماعات
مستقلة من المبدعين المحترفين ، ممارسون جلسات
تدريبية يغلب عليها الطابع الفطري المطلق ، الذي
يزعم التحرر من الالتزام المدرسي ، وكأنه يحد فيه
تنفيسا عن مشاعره التي لا تكبح ، ولا هو راغب في
كبحها فيستسلم راضيا للانفعالات الذاتية والتي جاء بها
من الماضي . ولكنه لا يعني ان هذا الميل الفطري
الغريزي ، قد قنر له ان يكون حاملا لوجعية ثمينة عهد
إليه بشرف نقلها اينما يحمل ترحاله ، وقد يستودعها هكذا
بريقة ، نقيه الى الشعوب الأخرى ، بعد ان يكون قد
زودها بحصيلة بعيدة الاثر وانعشها بروحه الحية
المتأججة . وأخيرا . . . هذه هي الموسيقى التي حلت
بالاندلس واستقرت بها بعد ان صفت ووحدت
وصورت فريدة في نوعها ، والتي سرتقع بها بدليل
ومعاصره ومن يليهم من مؤلفي اسبانيا الى المستوى
العالمي .

لدرس مقتضب للأسلوب الالبنزي، وهي تتلخص في :

- التجانس الغرموني كوسيلة لتحويل المقامات .
- كثرة تناوب المقامين المجهور والمجهور .
- شطحات زخرفية من ثالثة مزودة .
- اتخاذ المسافة السادسة كحد دائري للحن .
- حركة زخرفية ، مجرد انحناء صوتية . ينجم منها تحول عابر في المقام ، وغالبا ما يكون على المفتاحين العالي والمنخفض .

- يدفعه ميله الفطري الى ان يستقي من المقامات الشرقية الطراز الذي يطابق التصرف البيانستيكي .

- تلاحظ كثرة الاصطلاحات الزخرفية : التفنن في النغم الحافظ ، الانحناءات العابرة وهي من خاصيات التلمين الشرقي الذي انصهر به .

وجلي هنا أنه وإن لم يأخذ بالكمسور المقابلة في كتاباته للبيانو، بوضعه البيانوي، إلا أن هذا المنهج الذاتي الذي لا ينجح لأي نمط معترف به، يبدو وكأنه صادر من شعور باطني ولا حول له ولا قوة في تلك الذاتية الاسبانية التي كانت منبعها لحريته . وقبل عنه أن هذا اللبس في التصرف المقامي، وخصائص الاسلوب الالبنزي قد تشكل منه لهجة موسيقية غريبة على الأذن الغربية، ولكن ربي أن شعبه من مؤلفي أوريسا الشرقية، وجماعة الروس الحسة، كانوا في ذلك الوقت قد تحولوا عن المنهج الكلاسيكي في الأركان المحددة، متجهين بمؤلفاتهم إلى ريع وثلاث المقام، رغبة في التجديد، وربما بإعجاز طبيعي من أصالة الأثر الشرقي . فإذا ببعض الموسيقيين الفرنسيين يقتضون بهم، وحل راسهم (Ravel/ Debussy) وكانت تلك نقطة من النقاط التي غلظت الحركة التي أشرنا إليها سابقا . ومنها يكن من أمر فقد تسربت إلى الأذن الغربية، ولم تكن - إذا - ابتكارات البينز بعيدة كل البعد عن المفهوم المعاصر . ولكنه يتميز عنه بأسلوبه البراق، المغني بروحه الشعرية، وصوره الخيالية الأخاذة، وألوانه المستلهمة من ثعالة الدم الاسباني . وتشهد أواخر انتاجه أنه وصل به إلى الكمال .

متأهضين أو متأهضين، لإبهم اجمعوا على أنه لا يقل عن شومان الجرماني، وشومان البولوني ودويسي الفرنسي، وليست المجري وكورسالف الروسي، هؤلاء الذين غمسوا قلمهم في معهم ليعبروا عن مشاعرهم الأصلية .

كانت الاندلس الموطن الأول لأهلام البينز . فنهضت موسيقاه بالروح الجيتانية الفلامنكية التي تسري في هروقه وكأنه من مواليدها، وورثا لطباع الأسلاف ومزاجهم، وكأنه قد عهد إليه برسالة مكلف بتليفيها . وقالوا عنه أنه لم تغريه باقي الأقاليم الاسبانية اللهم إلا مقطوعات معدودة خص بها أرغون وأثنان منها خص بها كثالونيا . ولم يروا عن قرب أن يجمع تأليف البينز، وخصوصا البيانستيكية كان يروق لها أن يمجهرها بأسماء ترمز إلى البلدان مثل غرناطة، وأشبيلة والأقاليم مثل كثالونيا، وقشتالة ثم إلى بعض النواحي، ورحى أن الوانا من النغم والرتم تستعيد تقاليد بعض المناطق . وهذه لا تعدو أن تكون امثلة مقتصرة عن الاستيعاد البانورامي الموسيقي الذي شمل الأرض الاسبانية بأملها تقريبا .

وكانت هذه طريقته المألوفة، ربما بدافع الحنين الذي كان يعيش به صدره لبعده عن أرض وطنه الحبيب . وذلك يعني أنه ليس له في البحث العلمي الاثنولوجي، ولا هو تائق إلى التعميق الفلسفي، ولا ينشد الفصاحة ولا يرغب في الاقتناع . فلا أمانة لموسيقاه إلا أن تروي الانسان بأحد الأمنيات، والتفأل والمرح البريء السليم . فيقتضي تلقائيا الأسس الشرقية المعروفة حينذاك في الأقاليم الجنوبية الاندلسية . ولتترك للتراث البعثلة حرية الاتجاه إلى كتاب العالم المسقولوجي (Mitjana) الذي حللها بإسهاب، ثم البيان الإيماني الذي قدمه De Falla خليفة البينز في كرامته عن الـ (Canto Jondo) ويعني النغم الاندلسي القديم العميق . إذ أننا ما زلنا لا نتحكم على الفاظ عربية تؤدي بأمانة المعاني الإيطالية التقليدية المعتمدة من جميع البلاد الغربية، ولذا نكتفي مرغمين، بأهم نقاط التنكيك، التي نستثير بها،

فتتلقفه موسيقى الجاز، ويعهد به الى آلات القرع في الاوركسترا، فينقلب الى رنين وتيب عمل، اذا طال أمده - وهذا الذي قد يبدو عاديا او مبتذلا تحت الاقدام الخفيفة قد يحمل عنه البينز نبضات الحياة بكل معانيها . يتصرف مباشر واقعي ملموس، لا مجال له في عالم التردد والغموض .



خامسا : موسيقى البينز المسرحية

يلدب بعض مؤرخي البينز، من الذين تناولوا مؤلفات عامة بالبحث، على أن موسيقاه المسرحية ليست أهلا للأفراد بحث مستقل، ولا حتى بفصل يخصص لها . ومن أهم هؤلاء الكتاب المؤرخ الموسيقي الكبير (H. Collet) ومع ذلك خصه بثلاثين صفحة من كتابه (Albenizet Granados) تناول فيها تلخيص وتحليل النص المسرحي والموسيقي بايجاز، اما بالقدر الكافي الذي يضعهما في مستوى طيب بين الانتاج المسرحي الموسيقي لذلك العهد . وينفس التحفظ خصص له (G. Laplane) (١) صفحات قليلة، نعم، اما مقنعة تماما بأنه لم يكن أقل قدرا من معظم معاصريه شانا في هذا الميدان .

ولم تكن هذه النزعة وليدة ظروف خاصة صادفت البينز اثناء اقامته في لندن كما قيل كثيرا، فقد اجتذبه المسرح وهو دون العشرين، وكان للمسرح في ذلك الوقت اتجاها من متناقضين ومتباينين اصلا: الزرزويلا (ZARZUELA) الاسبانية ذات الجلسور البعيدة، والاوربا الايطالية التي غزت البلد واستمالت المستمع الاسباني . وهذته غريزته الى ان يستمد مواضيعه من صميم الماثورات الشعبية التي يتحاكي بها الشعب في الليالي المقمرة والتي كانت لم تدون بعد .

وهذا لا يعني ان اوائل كتاباته لم تخل من قطع قيمة . وقد اكثروا له اليوم لانه لم يراعي فيها أصول ودقة الصياغة الموسيقية الحقة . ولكن الناقد النصف لا يفوته ان يلمس في انتاج شبابه نغما بنبرات طارئة بسيطة في تكوينها، ولكنها في تعبيراتها، ناقلة لنا رقة مشاعره وقوة تلمعه بها .

وتحمل صفحات شبابه هذه كنوزا من المرحيات المليوية والريفية، ذات جراءة ومجال تولد منها استيكت (Esthetique) موسيقية خاصة به .

ميلودي وريتم يتقاسمان تكوين الانشاء الالبينزي . وتساهم الميلودي بحصة وفيرة في تصميم المضمون الموسيقي، وتنفرد بتصرف يبعدها كل البعد عن ذاك البناء المحكم الذي التزم به نوابغ مؤلفي هذا العهد الـ (Lied) الالمانى، والذي هو نموذج مضمر لصيغة الصوناتة، ولم تختلف عنها الـ (Romanee) الفرنسية الرومستيكية والـ Canzonetta الايطالية، والتي أثرت الغلاء في الحساس العاطفي على القيمة الفنية .

اما البينز في أسلوبه الميلودي فيتميز بالصفات الفنية التي لخصناها، والتي لا تنتمي الى تيار خارجي ولا تخضع لمقارنة . ان متبعها محلي اهل . فالألحان، على غزارة الواسا، تجمع بينها قرابة عرقية روحية، وهنا مبعث الطاقة التي تتجلى في الفلكلور المتدفق في اسبانيا . أما الرتم، فيفسوز بنصيب الاسد، لانه لا يعني بالارتكاز على صيغات أيقناعية ذات قاعدة محدودة مألوفة، ولكنه يتصف بتشكيل بالوان مختلطة متشابكة، لا يعرهما التحليل الدقيق لانه يحمل خاصيات مزاج معين، يتجاوز به الحدود المطلقة للكتابة الغربية، متأسلا هو الآخر في جلود التربة الليبرية، التي تبث فيه حمية يتعدل ادراكها على الذين قد يبروا فيه سلعة رخيصة، تمجيز فهم الانتاج السريع

Op. GH (١)

Op. GH (٢)

(٣) الزرزويلا (Zarzuela) تنحدر من الترنابالا (Tonachilla) التي سبقتها برون مدينة وتسلط على ميول الشعب طوال القرنين السادس والسابع عشر، لم تخلتها الزرزويلا عبر القرون حتى الان . ونرى اليوم أحد مسرحة مدريد الكبرى يحمل اسم (Teatro de la Zarzue La)

يكف عن الاندفاع عبر القارات والمحيطات هائلا عري وجهه ، ويجرفه تيار خفي لا يعرف هو نفسه مدام . فيترك عائلته بعد نزاع مرير ، وكان قد تزوج وروى بأولاد ، وأراد بمغامرة جديدة أن يمضي في بلاده تقاليد ثابتة لمسرح غنائي ، فهوهم وكأنه اجرم في حق قومه . وانعكت المعركة اعصابه ودرامه . فانزلق في مجازفة في سوق الاسهم اصابته بنكسة مالية حطمته ، فلاذ بعالمه الفني يعتصم به ، ينشد فيه الحماية والامان ، والعمرت هذه الايام عن نشاط أكثر نضوجاً ووعياً^(٤) غير انه - وقد اثقلته اعباء الحياة - فرجع الى لندن مليا دعوة عابرة ، وعلمه كانت ثاني زيارة له لانتجلترا .

والقصد من هذه الاستعادة الخاطفة لبعض التجارب والاضطرابات التي مرت بالبنز ، هو ان تبرز استجابته للظروف التي احاطت به منذ وصوله لندن ، وكان يستشف منها امنيات بدأت تلوح له بأفاق فنية جديدة ، وامن واستقرار مادي لعائلته ، وقد بدأ يتوق الى حياة الهدوء والطمأنينة وسبحان من هداه الى هذا الارتداد الحكيم ، الذي يكشف عن عميق ادراكه لقسوة الالتزامات التي ترهق كاهله ، ولم ترحم نفسية الفنان وقد غلبته الاحداث وانتصرت على طبيعة المغامر الغد الذي يقتحم الاهوال مخاطراً بنفسه وماله .

وهكذا وصل البنز لندن سنة ١٨٩٠ في ثالث زيارة له ، مدعوا هذه المرة من ادارة المسرح : (PRINCE OF WALES THEATER) لاحياء عنة ح حفلات موسيقية . ولم يكن يدري ما اعده القدر له ، ورتبت له جولات في كبرى مدن البلاد ، حيث سبق ان توطدت شهرته . وكان جمهور لندن يحفظ له بذكرى رائعة ، فيا علم بوجوده حتى تزامم على المسرح مشاقا ملحا ، وامام هذا الحشد الفريد ، لم يسع ادارة المسرح الا ان تقرر فوزا مد الحفلات ، وحقت بذلك دخلا ضخما ظهر انها كانت في حاجة شديدة اليه . فاذا

فكانت اولى محاولاته ثلاث مسرحيات من « الزرزولة » هذه ، والتي هي شبيهة بالنمط المعروف في الغرب بالودفيل او الاوبرا بوف / (VAUDEVILLE) (OPERA BOUFFE) الكوميديّة الخفيفة التي تعتمد اساسا على الابتسامة الساخرة والنكتة اللاذعة ، وكل انواع النقد التهكمي ولا تتحاشى اللهجة الحادة كسباط توجهها (ضد رذائل الانسان وأفات المجتمع . ولا قانون لها ولا عرف ، الا المرح والحوية بدون قيد ولا شرط . ويعرف عن هذه الزرزويلات الثلاث ، انها قولت بشيء من التجاح على مسارح برشلونة ومدريد ، ومع ذلك لم يدم عرضها طويلا . وقد فقدت مثل الكثير من اوائل انتاج البنز . ولكنه ما لبث ان اقبل على مغامرة من نوع جديد . ففي سنة ١٨٨٢ (في سن الثانية والعشرين) كون فرقة « للزرزولة » من عشرة ممثلين ، قاموا بجولة عبر مدن الاندلس حتى المشرق العربي ، ولم يفصح عن هذه البلاد ولا عن مدى توغلهم فيها ولكن الرحلة اسفرت عن فشل مادي ذريع لعدم خبرة البنز بمشاكل الادارة والمال . وعلى كل حال ليست « الزرزولة » هي التي استطاعت ان تعبر اولا بخلود اسبانيا الى العالم الخارجي ، فقد يرجع ذلك الى اعماله المسرحية الخفيفة ومنها من يستحق الاهتمام . فمن الانصاف اذا ان تخصص لها فصلا . باختيار عمل يوضح خلاصة صفاته كمؤلف موسيقى للمسرح .

تردد البنز على انتجلترا عدة مرات . الأولى في شتاء ١٨٧٥ - ١٨٧٦ وقد تعدى الخامسة عشرة بياض . وهو كما جرفناه في صباه المبكر قلق ، تسيطر عليه روح المغامرة ورغبة ملحة في الشرود والتهيان وهكذا وجد نفسه يوما منتقلا بين الاقاليم الانجليزية لينال فيها الكثير من النجاح واليسر . ولم يمد الى لندن الا عام ١٨٨٩ حيث جلد اتصاله بالعالم الموسيقي الذي كرمه ائاما تكريم .

ونراه في الاربعة عشر عامسا التي تفصل بين الزيارتين ، وقد ارتوى بشقي مجارب الحياة . غير انه لم

(٤) وهذا جمع جزيا من اعماله واعمالا : « الى صباه الجيلة للكتابة الفصحى » و « موسيقى الملكة » و « مسكني بالغاب دون لال » .

في أن يفوز بعقد ، مع هذا الفنان سليم الطوية ، يخضعه به حتى ينتهي من وضع موسيقى لجميع مسرحياته ، والأشراف على إخراجها في أثناء ذلك ، يتعهد بالا يتكفل بغيرها . وذلك مقابل اجر شهري مفر للغاية . ويديها ان هذا كان عرضا وفيرا ، يلائم شدة طموح هذا الكاتب المفرور . وروغبته الملحة ، القلقة في ان يرى أخيرا اسمه يلعب سرهما بين اصحاب القلم من الفنانين والشعراء .

وكان هذا السطو المفاجيء على البني ، كما عرفناه ، يشهد بفطر مهارة (COUTTS) وخبرته في انجاز الاعمال في صالحه ، حتى ولو كان في ذلك مغبة على الطرف الآخر . لقد نفذ الطعم تحت ظاهرة سياسة الاتفاق الودي المتبادل ، ولم يتدارك البني خطورته الا بعد فوات الاوان .

اما كيف استسلم البني ولم يبد مقاومة ، ولم يتجنب القيد الجبار الذي فرض عليه فرضا ، فهنا يتقسم الرأي ، فمن قائل ان الفنان سار في اتجاه على نقض ما عرف عن طبيعته الحرة الطليقة ، مضطرا لتغطية متطلبات الحياة ، وعبه مسؤولياته العائلية المزجوجة ، اهله وبيته وتصادم مشاكله ، لخفض طوعا في سبيل ضمان مالي يكفل له راحة الفكر والاعلمتنان . ومن قائل آخر ان مماونه هذا ان دل على شيء فهو استجابة لشعور الود الصادق والاعزاز والتقدير الذي اغدقه عليه (COUTTS) . وكان يديها ان يتأثر بها هذا الذي عرف بركة الحبس لثماطف معه ، وكان شبه التزام لم يدر في ذهنه ان يتلافاه . فهذا الكرم الودود من شيم البني ، عرف صديقه المادي كيف يستغله ، واغله على خرة ، وحصل منه على توقيع قيد يديه ، ووقع المحظور . ثم يكتب لزوجته ان تلحق به واولاده الثلاثة للاقامة في لندن بعض الوقت ، بما انه تورط في هذا الذي سماه « معاملة مع الشيطان » عندما باع نفسه للمالي الثري . ويقاربا « بميثاق فاوست وميفيستوفلس (FAUST) ET MEPHISTOPHELES) في العمل الخالد فاوست (FAUST) للفيلسوف الالماني غوته

ينكشف للبني الوضع المالي الراهن لهذا المسرح ذو الماضي الجيد . وانهيار ميزانيته ، وكيف انه مثل بديون يمجز والحالة هذه عن السواء بها ، مهددا بالافلاس الذريع ، بل في حالة افلاس فعل . فهال هذا الامر الخطير البني الانسان المتأثلا دائما ، الذي طبع على الكرم ، والطبع غالب . ومن ثم اخذه على كفايته ، واندفع غلصا متبرعا بنشاطه ووقته وفنه لاحياء ماضي هذه المؤسسة الفنية العتيقة . فلم يرض عليها بخلاصة تجاربه وارشاداته السديلة ، باذلا قصارى جهده ، حتى رآها وقد استردت قواها وبعثت من الانقاض ، مستعيلة سالف ازدهارها . وكان حفا غير متوقع جاءها في اوانه بتدبير من العناية الالهية . اما البني فلم يتطلع لجزاء ما ، وكفاه شرف الكفاح بجانيها .

وكان لهذا صدهاء في المجتمع اللندني . وركزت الصحافة وأفلام النقد باهمية خاصة على هذا الحدث الذي انفعل به اهل الثقافة والفن . ويتنبه له مديرو المسارح الاخرى . ويرى بعضهم ان يستغل حسن نية البني واقناعه بقبول مرتب شهري مفر مقابل تكفله الادارة الفنية لمسرحهم . ولم يتوقع احداهم ولم يفهم سر امتناع البني ، الذي لم يرض عن وضع يعطي مجالا لمنافسة ، وربما اخرت المسرح الذي ارتبط به روحيا . ووصل صدى هذه المجاملة الكريمة الى مسامع المالي الانجليزي الميسوثير (F. MONNEY) والمقلب « بجمول ملوك اوروبا » والذي يعرف عنه شغفه وطموحه لغزو عالم الادب والفن بمؤلفاته المسرحية التي انجزها فعلا تحت اسم مستعار (MONTJOY) والتي لم تحقق حلمه بعد ، ولم يجد من يتولى اخراجها برغم الاغداق الوفير عليها . ودفعه فهبوله للتعرف بالبني عن كثب . ومن اول وهله يتحضر لشخصية البني ، ويعرب له عن اعجابه به . ولم يلبث ان تعلق به ، واستجاب البني لهذا الود من حسن نية . فكان هذا اللقاء الاثر البعيد على مستقبل الاحداث ... ووقوع المكتوب .

لقد نجح هذا الرجل واسع الثروة ، واسع الدماء ،

وموافقة (COUTTS)، بدأ البينز أعماله المسرحية الحقة بنص. رواي قد تأثر به ، لكتاب انجليزسي (ARTHOR LAW) من الكتاب المرموقين في منتصف القرن التاسع عشر . والعنوان «الحجر السحري» ، (MAGIC OPAL) الذي اختاره الكاتب لقصته ، يدل على دراية في فهم نفسية القارئ الانجليزسي وميله . فعرف كيف يثير فضوله بتعبير مختصر يتنبأ بوقوع حوادث تحمل عنصر الاشارة بكل معانيها . فجعل منها البينز كوميدية غنائية ، قوية لاسلوب الاوبريت الخفيفة ، غير انها خوية الاطوار ، تدهي الانتباه للون الشرقي بوضعها في بلاد اليونان الغابرة . ويكفيها هذا الايام لكي تسيح بالاحداث في هوالم الوهم والخيال ، وتحكي عن السحر والشعوذة في عالم اللصوصية والخارجين على القانون .

والقصة تدور حول هدية زواج ، عبارة عن خاتم سحري من خصائصه ان يجعل من يلمسه ييم بحب صاحبه . وصاحبه هذه خلية شاب طيب السيرة ، غير انه يحشقه ويربدها باصرار شاب آخر من بيئة قطاع الطرق لنص شرير يفعل اراداً السيئات ليحقق اغراضه . ومن هنا تدبر الدسائس وتختلط الامور . فيتمسك الموقف ويرتبك ، والوضع يلتزم استبعاد عناصر الاشارة ، فيزيغ الخاتم ويخفي ثم يظهر في ظروف غامضة ، فيها تنكر ، وسجن ، ودير مهجور ، وخدع ، وحيل على الواهبين^(٢) ثم تختم التمثيلية كما يستلزمه نوع الاوبريت ، واخيراً تحمل الالتباسات وينتهي سير الاحداث بزواج مزدوج ، كل يعود لحبيته . وعلى هذه النقاط المعقدة والمظاهر الشرقية المبثلة ، كتب البينز موسيقى من البديهي ان تتفوق على هذا التهرج المتناثر ، وارتفعت به الى المستوى الفني الذي فاز باستحسان المجتمع اللندني باجمعه . فكان نجاحها اسهم به في انفاذ هذا المسرح من تراكم ديونه .

(GOETHE) وهذه الكلمات المبررة التي تدل على ادراكه التام لصعوبة الطريق الذي يخطو له ، لا تحمل اثاراً لقد ولا هم ، بل تعبر عن روح السخرية عن ما تجلبه له نزواته من صعوبات ومشاكل ، ويعترف بهزيمته . وان عليه ان يفي بوعده ، وهكذا يكون .

ويقوم البينز وعائلته في لندن طيلة ثلاث سنوات من خريف ١٨٩٠ حتى خريف ١٨٩٣ واذا اتصف هذا الامر الوجيز بالخصب والنضج ، ذلك لان البينز كان بعيد الهمة ، لا يهزم على كبح احواله حتى وقد فرصت عليه مشيئة . رهن نفسه بها ، وقد تجرعه في طريق ابعدها ما يكون عن ما تصبو اليه نفسه ، فتورطه ، ولكنه كان من الاصالة بحيث انه لم يجعلها تعرق نشاطه الفني . ففراء ينتقل كثيرا داخل انجلترا وخارجها في دهوات متكررة من البلاد الاوروبية ، يقدم فيها اعمال نوايل المؤلفين الكلاسيكيين ، ثم يتجتمعا دائما ببعض من مؤلفاته الحديثة ، وقد تمتد نشاطه لاسبانيا في اشهر الصيف ويبيها اخر ثمراته ، ويستقي منها الوحي الحر ، ولذا فلم يتقطع عن بلده ، ولم يكن حبس البيت الانجلوسكسونية .

ومن ثم فقد ارتبط بعهد أخذ على نفسه ان يفي به ، فبدأ في سنة ١٨٩٠ بأسطورة تاريخية للكاتب الطموح (COUTTS) ، «ثلاثية الملك ارنستور»^(٣) وكانت اول حلقاتها (MERLIN) أوبرا من ثلاث فصول . ولم يبق البينز على المهني فيها الى النهاية ، لما تجرعه من ركاب من الاحداث التاريخية المعقدة ، والمفاسجات الملودرامية . ثم المعقدات الروحية الخاصة باسلوب الاساطير الانجلوسكسونية ، والتي يصعب على المعاني الموسيقية ان تلاحقها في تطوراتها المتكاثرة المتعارضة ، ولذا يكفي البينز بالانتاحية (MERLIN) ، التي قدمت في عدة حواصم بنجاح ملموس ، ونامت الثلاثية ، وعفى عليها الزمن .

البناء الاورالي بالمعنى المفهوم وقتل ، وعهد الى البنزان يتناولها بتبدلات تكيفها والغرض المطلوب . ففازت النسخة الجديدة باستحسان ورضى . ويعقبها عمل من نوع اخر كان جديدا عليه حينذاك . وهو ان يعهد اليه بشرف كتابة موسيقى لمصاحبة الممثلة الكبيرة (SARAH BERNHARD) في القائها قصيدة لكاتب فرنسي معاصر^(٧) في سياحة عابرة للندن لا تزيد عن اربعة ايام فمكثت بجانبه سارة برنارد تقرأ له الكلمات بطريقتها المعيرة الخاصة ، وهو ينظر اليها ويستلم من صوتهما ، نغما يتوافق مع روح الشهرة . وكان تعاون فني انفعلي من المجتمع الثقافي الانجليزي وتنتهي الثلاث سنوات المسماة (بالفترة الانجليزية) .

وكانت زوجته قد ملت حياة العزلة التي فرضتها عليها التزامات زوجها ، ولم تكن طبيعتها تهيء لها التكيف مع الصفات الذاتية لتلك البلاد الشمالية الباردة . انها نشأت في بلد تبغض بصفاء المعيشة وبحبوحة الحياة ، ولكنها خشيت على زوجها من المتاعب التي يسببها له اولاد وطنه الغسانون . المتعارضون المتحاسدون دائما ، فطلبت منه ملحة الذهاب الى باريس . ولقيت تلك الرغبة صدى في فؤاد البنيز ، فترك انجلترا بعد ان سجلت له فحلمه السنوات الثلاث ربحا من حيث الاثر العميق الذي تركه في المجتمع الانجليزي ، وما ناله من مراتب الثقة والتقدير ففتحت له باريس ذراعها ، وحقت امنته بان يعيش في جو مشبع بالتفاعلات الفنية ، لاجوده في ، واحتضنته لسته عشر عاما ونيق ، كما ذكرنا سابقا ، وجد خلالها استجابة لحاجته في الاتصال بالاصايط الفنية ، وكانت اقامة مشمرة ، ائتمن فيه فيها ونضج ، واستمال القلوب ، وكسب صداقة زملائه الموسيقيين .

وقد اعترف النقاد عامة بافضلية التعبير الموسيقي على السرد العامي للنص الروائي ، وامتدحوا مقدرة البنيز على التحفظ تجاه المتناقضات التي تثقل الحظ الروائي ، وفي آن واحد التعاطف مع المعنى الدرامي العميق . ثم توافق النغم المليودي والتنسيق الاوركستراي . وهزتهم الروح الانسانية التي ينبغض بها المقطع الغنائي المفرد (SOLO) ، والتي كانت ابعد ما تكون عن الاعمال المماثلة لمؤلفي انجلترا في ذلك الوقت ، والتي كانت عموما تتميز بطابع ساذج وتافه ، ولذا سرعان ما نشرت تلك الاغاني في طبعات خاصة ، وراجت نخبة منها في سهرات المجتمع الذي تدوقها بالاجماع^(٨) وفازت بحماس خاص الرقصة الشرقية (LA DANCE ORIENTALE) التي اصبحت على الفصل الثاني طابع المرح والهجة ، بأسلوب ذي اناقة ورونق ، بعيدا عن الابتذال الشرقي السوقي ، حتى انها كانت تتداول كهنية ذات قيمة في المناسبات . وكان هذا اول نجاح مسرحي للبنيز ، استمال له قلوب محبي الغناء المسرحي ، وقربه من مشاهير كتاب المسرح الغنائي الاوروبي المعاصرين .

مع ذلك لم تكن (MAGIC OPAL) انجح اعماله المسرحية ، غير انها تحمل البينة على ان مؤلفها مهيا لانتاج مسرحي اعل شأنا .

وفعلنا قد ايقظ هذا التوفيق شهية البنيز للعمل المسرحي . فتظهر له مباشرة كوميدية موسيقية اخرى من فصلين ، ذات موضوع اجتماعي حديث^(٩) سبق ان وضع لها الموسيقي مؤلف انجليزي وعرضت بدون نجاح . وعلى ذلك لانعدام العناصر التي يتشكل منها

(٧) La Serenade : Star of My Life
Cold And Dark is The Ancient Hall
The Hour Creep on

(٨) Broo Field للكاتب المعاصر Poor Honattian

(٩) Armand Sylvestre : Legendes Bibliques

تاركا ابنا قاصرا « هنري » مع والدته ، وهذا ايلدانا بانطلاق الشرارة . فتتجدد المنازعات العدائية بين الاسريين المتنازعتين على السلطة . فينطاقم الخلاف حتى يستحكم بينهم التعصب ، وتتولد نزعة الانتقام ، ويعمي الموقف التراجيدي ، وهنا يتدخل الكاتب في مضاعفة المواقف . ويرى في تشوش الامور وتدخل في متاعه يلتبس فيها الموقف على المشاهدين ، حتى يقرأ لهم ان القرى يقهر الضعيف ، ونجاة ينقلب الوضع ، واذا بضعيف الامس (HENRI) وقد سيطر بقدرة قادر على الموقف ، وفاز على غريمه التعسفي ، وتأثر لنفسه بذلاله بدوره . ولا يعترض هذا اللمه نسيب الحب ولا يصب بأذى . ونجى - النهاية بزواج هنري ، الذي يذكره التاريخ باسم (HENRI TUDOR) واتنا - ANNETTA ابنة الاسرة المعادية ، على عكس الوضع الدرامي الذي يجتسم به « مجنون ليل » وروميو وجوليت « الذين لم يتغلبوا على تعصب عائلاتهم ، وكان الموت هو الحل الوحيد لهم الكبير .

وقد ترجم هذا النص الانجليزي الى الايطالية اولاً وتناوله البينز بروح المغامرة ، ووقع في وضع موسيقى ضمنها المواقف الدرامية ، ولم يغض في عمق التعقيدات المتعددة الجوانب ، ولم يندفع مع هؤلاء القوم الذين يلدون بالمصائب . فتعرض موسيقاه خواطر اسبانية ، وكأنه في سنهونه هبت عليه ريح من الشرق ، يتتشم لها ، كهذه لاسترداد قواه ، وهكذا يتخلل هذا النص التاريخي ، الانجليزي في جوهره وروحه ثلاث قطع اندلسية شرقية . ومع انها انجزت في باريس الا انها قلمت بنجاح كبير عن مسرح الاوبرا في مدريد في مايو سنة ١٨٩٥ واجمع النقاد وكبار مؤلفي الموسيقى ان (HENRI CLIFFORD) عمسل اوسرالي ناجح ، مبتكر ، ايطالية او فرنسية او المانية ، تلك الانماجات التي كان ينتزعها اللوق الاسباني المعاصر . غير انها لم تقنع المعارضة التقليدية ، التي لم تكف ابدا عن مطاردة البينز ، وقد يزعمها نجاحه ، ثم ماله

فاذا صديق الماني الانجليزي (COUTTS) يلاحقه ظلماً زاره في باريس . ثم يقدم له نصاً لاوبرا تاريخية من ثلاثة فصول - (HENRI CLIF- FORD) استخرجها بنفسه من مؤلف قديم لاحد مؤرخي العصور الوسطى الانجليزي ، قد اعددها ومهرها بالاسم المستعار الذي اتخذه لانتاجه الفني : MONTJOY وهكذا ، ويحكم الارتباط الذي التزم به ، اضطر البينز لتأجيل وضع موسيقى خاصة بنص مسرحي لاحد مشاهير الكتاب الاسبان ، ليركز نشاطه للعمل الذي القى على عاتقه .

وقد تعبر هذه الكلمات التي صرح بها لصديق له ، عن عدم رضاه عن الوضع ، وخاصة عن افتتاحية (MERLIN) التي انجزها في انجلترا : « لا تكلمي عن هذه الوصمة » وكأنه يتبرأ منها ، برغم النجاح الذي حازته ، كلمات تكشف عن عدم استجابة ابن اسبانيا الحية الحارة للبرواحت الخاصة ، بأهل الشمال ذوي المزاج السوداوي الذي تحكم في طباعهم وتصرفاتهم . وهذا التباين الفطري لم يكن ليقربه ذهنياً من نص ذو عراقيل سكسونية غابت في ضباب الماضي . فيصعب على الموسيقى التعبير عن دقة الاوضاع السيكولوجية ، وتشابك الاحداث التاريخية وما اكترها في هذه المسرحية التي لا تقل غموضاً عن ثلاثية « الملك ارتور » ولا غرابة في ان (COUTTS) الشهير او MONTJOY الانجليزي الاصل يستمد من المراجع الاصلية لتاريخ بلاده الحدث التاريخي الشهير « بموقعه الوردتين » ليصنع منه مأساة من ثلاثة فصول - (HENRI CLIF- FORD) والموضوع يتعلق بمليرات وحقوق الخلافة الملكية بين اسريين من الاسر العريقة في القرن الخامس عشر . ولكل منها شعار النسب كما كان يقتضيه عرف العشائر النبيلة في ذاك الزمن . فأسورة يورك (YORK) شعارها وردة حمراء ، وأسورة لنكستر (LANCASTER) التي ينتمي اليها (HEN- RICLIFFORD) بطل الرواية شعارها وردة بيضاء ، وفي معركة حربية يموت اللورد كليفورد الاب ،

والمسرح وهو لاعب بيانو؟ أخلة عليه نفس النقاط التي حازت استحسان مؤيديه . فزأت أن هذا عمل خليط يشوبه عدم انسجام الاجزاء . وقال اخرون انه لا يصاب على المؤلف ان يقرن شيئا من رقة الحسابية الاسبانية بالروح الانجلو سكسونية المتزمتة بعض الشيء ، وإن هذا الذي طعم به النص الانجليزي اضاف قيمة جديدة على تكنيك الموسيقى المسرحية ، فيها رونق وفيها متعة للمستمع . يخفف الجو القاسي الذي يطغى عليها ، فتبتجر المسرحية من ملل يلدتها . ونحيء مجلة النهضة^(١٠) بمقالة مثيرة للقائد ومؤلف اسبانيا العظيم (MORERA) بتهدئة للنزاع القائم ، إذ تناول النص الموسيقي بتفسير واف ، موضوعا متحددا صفات التكنيك الموفقة في الحركة الدرامية التلقائية للمقاطع الغنائية والراقصة ، مؤيدا انماذج التعبير الشرقي في بعض المواقف المناسبة ، فها هي سيكولوجية ان هذه رغبة وقتية لم يقو المؤلف على كبسها . وله ان يستريح بها من التزامات تثقله .

ويضيف مثنيا ان اهمية هذه المسرحية ليست فقط في قيمتها الفنية التي لا شك فيها ، بل ايضا بالاختصاص في انها اول اوبرا عرفتها اسبانيا بانها نظمت حسب النمط الاوبرالي المؤلف . وقد يكون حدث يسجله تاريخ الموسيقى في اسبانيا . ومع ذلك يفتنم (MORERA) مقاله معتزا بأن في وسع البينز الفنان القيام بعمل افضل .

والمسرح وهو لاعب بيانو؟ أخلة عليه نفس النقاط التي حازت استحسان مؤيديه . فزأت أن هذا عمل خليط يشوبه عدم انسجام الاجزاء . وقال اخرون انه لا يصاب على المؤلف ان يقرن شيئا من رقة الحسابية الاسبانية بالروح الانجلو سكسونية المتزمتة بعض الشيء ، وإن هذا الذي طعم به النص الانجليزي اضاف قيمة جديدة على تكنيك الموسيقى المسرحية ، فيها رونق وفيها متعة للمستمع . يخفف الجو القاسي الذي يطغى عليها ، فتبتجر المسرحية من ملل يلدتها . ونحيء مجلة النهضة^(١٠) بمقالة مثيرة للقائد ومؤلف اسبانيا العظيم (MORERA) بتهدئة للنزاع القائم ، إذ تناول النص الموسيقي بتفسير واف ، موضوعا متحددا صفات التكنيك الموفقة في الحركة الدرامية التلقائية للمقاطع الغنائية والراقصة ، مؤيدا انماذج التعبير الشرقي في بعض المواقف المناسبة ، فها هي سيكولوجية ان هذه رغبة وقتية لم يقو المؤلف على كبسها . وله ان يستريح بها من التزامات تثقله .

ويضيف مثنيا ان اهمية هذه المسرحية ليست فقط في قيمتها الفنية التي لا شك فيها ، بل ايضا بالاختصاص في انها اول اوبرا عرفتها اسبانيا بانها نظمت حسب النمط الاوبرالي المؤلف . وقد يكون حدث يسجله تاريخ الموسيقى في اسبانيا . ومع ذلك يفتنم (MORERA) مقاله معتزا بأن في وسع البينز الفنان القيام بعمل افضل .

اما المؤرخون المحدثون وهم قليلون^(١١) فقد اکتفوا بان يحسرو القارئ الى كتاب (H. COLLET) وهو كما قلنا بدون ان يكون درسا واثيا ، قد تعمق في اهم ما يتعلق بفن البينز واعتمد عليه اغلب من جاء بعده من المؤرخين الفرنسيين ، ولكن (H. COLLET) نقض تعليق (MORERA) المزن ، الحق ، وعبر عن تقديره لاعمال البينز المسرحية بهذه الكلمة القاسية : ان من الخطأ ان يخصص فصل بأكمله

ويبدو ان هذا الاختلاف بين معارضين ومؤيديين لم يكن الا حلالا ما عاناه البينز في السنوات اللاحقة عند كل حدث مسرحي له .

سبقت اوبرا (H. CLIFFORD) ببغمة اشهر اوبريت خفيفة (SANANTONIO DE LA FLORIDA) ويفرق بينهما نوعية الموضوع الذي استلهمه البينز من لوحة للرسم (GOYA) لكنيسة صغيرة تحمل نفس الاسم ، يمجج اليها اهل العاصمة والمدن المجاورة لها في ١٣ يونيو مولد القديس (ANTONIO) حامي المنطقة ، وجعل منه الاسبان عيدا صنوا عاما يؤمنونه في هذا التاريخ ، حشودا كبيرة تتجمع حول الكنيسة ، وتحفل فيه كل دلائل البهجة والفرح الشعبي .

انفعل البينز لهذا المنظر الاخاذ ، وذهب توا لزيارة الكنيسة القديمة ، التواضعة المظهر شبه المهجورة ؛

Morera La Renaissance, 16 mai 1895 (١٠)

ap. cit. Demarquez, Laplane (١١)

(E. Sierra) وجعل من كنيسة (San Antonio) والربوة التي أقيمت عليها ديكنز لأحياء ذكرى مولده في عصر (Goya) وفي عبيج شند مزدحم في الهواء الطلق، ويمكن من الصبية الباحثين عن اللهو والغناء والرقص، وليكن تحت رعاية القديس الطيب. دبر كاتب القصة حبكة تدور أحداثها حول مؤامرة للفوز بالحبيبة يخلط فيها السياسة بالحب. ولكن تمشي مع تقاليد أسلوب الزرذولة التهكمية الناقلة اللاذعة، يزداد سوء التضاهم حتى ينتج عنه مشاهد مضحكة ذات نكهة شعبية إسبانية تستعيد المناظر التي صورها الرسام الأسباني، والتي تتجلى فيها مواهب البينز.

والموضوع خفيف بسيط في حد ذاته، ينحصر في أن (Irene) شابة حلوة جذابة، يتقدم لها عريسان في آن واحد. هما اتجاهان سياسيان متعارضان. أحدهما وهو (Henri) نصير الحرية، وعضو عامل في الحزب الليبرالي، لا يكل عن الدعاية له. والآخر (Don Lesmes) نصير للحكم المطلق ولذا ينتمي لحزب المحافظين، ونشاطه السياسي يهدف إلى غرض شخصي. ويعلم الاثنان أن الحبيبة ليست سهلة المنال، لأنها تعيش تحت سيطرة (Dona Ascension) مرييتها، عابسة الوجه شديدة الحرص عليها، كما كانت تقاليد ذاك الزمان، ويهيء الموسم السنوي للقديس انطون، فيجد فيه العاشقان مناسبة سهلة للاتصال بحبيبتها بدون إثارة رية الحرية المجوز، فيسمى إليها (Henri) متكررا في زى راهب حتى لا يلتفت إليه نظر البوليس السياسي، الذي يبحث عنه لأنه معارض للحزب الحاكم، وربما أيضا لتحاشي اضطهاد غريمه في السياسة وفي الحب. ويزداد الوضع الكوميدي، أن في نفس الوقت يلجأ (Don

والتي لا توحى البتة بتقاليد عريقة فلم يجد إلا شبه تجمع لأفراد حول سوق لا يتم عنه انتعاش ولا مرج يستعيد ذكرى ما ترمز إليه لوحة (GOYA) وشعر وقد غمره ظل الزخارف الزجاجية الخافت، بألوانها المختلفة على جدران المعبد المغطاة بصور^(١٢) تمثل سيرة القديس حامى بيت الله، وتلاميذه، وتخلط من عامة القوم السذج وقد عرف (GOYA) كيف يبعث فيها الحياة، ويجعلها تعبر عن انفعالاتهم بواقعية الفنان الإنسان المعطوف للملك.

وكان التجاوب عميقا بين أسلوب (GOYA) الذي ينطلق بالواقع الحي، وبين التعبيرات الحية الحارة التي تنبعث من موسيقى البينز. لقد فرق بينهم قرن من الزمن، ولكن عبقريتهم التقت. وكان أن غمس كل منهم قلمه في جنة ليفصح عن نقاء إلهامه. ولا عجب إذا عرفنا أنهم هجرروا بلادهم اختياريا يوما ما. (GOYA) هربا من الحكم المطلق للملك فردينان السابع، واستبداده الذي ضاق به أهل الفكر والفن، فلجأ إلى فرنسا، حتى مماته، واختار (BOR-DEAUX) باللات، لأنها كما قال في مذكراته، أهم المدن الفرنسية بعد باريس، بنشاطها السياسي والأدبي. ثم انما على الطريق المؤدي إلى إسبانيا. وهكذا فعل البينز في ظروف سياسية لم يكن يرضى عنها، وقد فرقت بين الدين استسلموا للأمر الواقع، والذين أثروا طريق الحرية ونفوا أنفسهم اختياريا حتى آخر حياتهم. ولم يعوق البعد والحرمان ابن أراغولد وابن كتلونية أن يغيا بذبيبتهم لمواطنيها الأصليين وأن ييبهما خلاصة عبقريتهما.

البحظ تلك الرؤى في البينز أمنية صباه ومحاولاته الأولى في إحياء الزرذولة، فسأى أن ينقلها إلى المسرح، وأستجاب لرغبة صديقه الكاتب المسرحي

(١٢) لديها Goya مئة من للقديس انطون.

(١٣) Fracisco De Goya (١٧٨٢ - ١٨٢٨) رسام إسباني ولد في أراغون أصلاً، تنسب لوجهه بالشمعة الشمية، وبغضه لشوكه إلى الجوع الرائي، وصار رساماً (العصر الملكي) ولكن دمران السابغ ذلك إسبانيا كان يجمع البلاد حكم إسبانيي مطلقاً لم يرش (Goya) فضل الجهد من هذا الجو الخافت، ليخلص فن لونه حر. وكانت اللوحات التي صورت بعض أصداء الملكة للكون، تكشف عن ما تكنه نفسه من حق كيم. وحصل صورة عامة تناطع مع انطاة الدنيا، وبنجاح في التعبير بواقعية مرحة عن كل مظاهر حياتها.

حيناً بنبرات خافتة ، متقطعة ، وحيناً لا يرتبط النغم بألفاظ معينة بل يندفع بحسبته في تساهيم (Vocalises) حرة براق ، ثم ينخفض فجأة في جنان مؤثر ، وقد يروق للعاشق ان يعيد عبارات السود التي تفوح بها مشاعره .

ويتهى الفصل الاول الكثير الحركة بمواقفه المتشابهة القلقة شيئاً ما . ويتقلنا المؤلف الى الفصل الثاني بفأصل اوركسترا الى (Jivtermede) مينا كذلك على نفس اللحن الاصل ، ولكنه ينمو ويتطور بلون من ألوان الملاجونيا (Malaguena) التي تنحدر من رقصات الاندلس ، ومن ملقى بالذات (Malaga) ، ويستمرس اللحن في الرقص على هواء ، وينهمك في المجون ثم يسترخي ويستسلم حالماً ، وما يلبث ان ينطلق كالسهم في توقيع متعاقب سريع . ثم يركز تكرار على نوتتين (دو) (ري) (DO- RE) ، فتندفع الزغاريد ابتهاجاً ، وكان المؤلف أرجلهم نثراً موسيقياً يفيض بشذا حمر ملقى العتيق . وهكذا يعهد الفاصل الاوركستراالى ، بروحه وألوانه الطريفة للاحداث السعيدة الآتية .

ثم يبعى المؤلف بأسلوب جديد الـ (Sevillana) ولم يكن اختياره من بين الانغام الاندلسية عن غير قصد . أنه خاص بأشبيلية نبت في تربتها . وحمل اسمها ، واجتاز القرون محققاً بتقاليدها الخاصة من حيث المناشبات الدينية العريقة ، وليالي السمر (Zambra) ذات الطابع الديني المفرج عن الكبت . فبعهد المؤلف إليه إحيام ليلة العرس . فتتماقب بتشكيلة من اسلوب الـ (Sevillana) غنائية ، واقصة ، يتصدهرها نفس اللحن الرئيسي ممتعا ، مثيرا يلهب الشعور ، فيجد الفنان مجالاً لمجاملة أهل الحفل . واظهاراً ما وهبه الله من مهارة ، وكأنه يؤدى رسالة التزم بها . ويمتد السمر الى السحر ، ومقشياً

(Lesmes) الى نفس الحيلة حتى يتقرب من الحبيبة ، ثم يهدف ازعاج غريمه (Henri) عسى أن يقبض عليه في غفلة منه . ويشعر رجال المباحث المتشربين في الحفل أن شيئاً ما في الجو ، الا أنهم لم يدركوا اللبس^(١٤) . وفي غمرة القوضى يسرعوا بملاحقة هذا أو ذاك ، وقد يحتم اسلوب المسرحية الهزلية اندماج عنصر الخلط والبلية ،^(١٥) فتتأحم الملايسات ، وتتشابك المواقف الحرجة المبهمة ، فيجىء رجل الشرطة بين الاثنين ، ويقود (Don Lesmes) الى السجن بدلاً من (Henri) . ثم في لحظة إعلان خطوبة هذا الاخير على حبيبته ، تنطلق مفاجأة أخرى تزع الجمهور بأجمعه ، وهو خبر سقوط وزارة المحافظين ، ويحى حزب الاحرار ليجمع من هنرى مكترتيراً خاصاً لرئيس الوزراء . (توته توته خلصت الحدودته) .

وقد أدرك البينز ان الحب هو محور هذه الاحداث المبعثرة غير المنطقية بالمر ، وغير المالية لبيئة الموقف ، فأراد أن يكسبها لونا انسانياً من واقع الحياة ، وكان ديناً عليه ان يبعى عبقرية (Goya) بأن يقوم بعمل موسيقى يعكس ما توحى به لوحاته من بلاغة التعبير . فكتب موسيقى لمسرحية (San Antonio) عاد بها الى الروح الاسبانية الخالصة ، مبتعداً بها عن أى ادعاء خارجي ، مكتفياً بخلاصة مشاعره الذاتية التي تجيزت بها دائماً اعماله البيانستكية على طول السنين . فجاءت واضحة الاسلوب ، بسيرة الفهم ، تسير سلسة في سهولة لعلقت جو القوضى المحيط بها ، وصيغتها بلون محل يتوافق مع كرامة ومتطلبات البيئة الشعبية الاسبانية .

ويسمى اليه الحبيب ، ويشتركا معا في ثنائي (Dúetto) يقوم على نفس اللحن الرئيسي متخذاً اسلوب (Seguedilla) الذي يميز اسراز مختلف الملامح العاطفية ، فيعبر عن ألوان الحب والحمرمان ،

(١٤) بالاشارة الى العصر الذي نال روح الكتابة والمطربة والفزنت . ويظهر هنا منظر الجنود المتشربين لحظ الامن بلباسهم (MCH) ولباسهم الصارمة المبهمة ، وعمل متاصر مبهمة لتداعى مع الروح المرحة التي تغمر المسرحية . هذا التناقض مدبر يدخل في تاليد و التزدنية ، الاساتية والادرا بوف (Opera Bouffe) الاروية . التي تربي الى المزاج والمرح .

(١٥) (Quijproqox) الفرنسي و (Imbrogio) الايطالي .

اعتاد أن لا تعوقه المصاعب ، فلم يمض وقت حتى ظهرت حل نفس المسرح (Zarzuela) في مدريد نسخة إسبانية (El , Sortija) وتسمى « الخاتم » استخرجها من أوبرا (Magic opal) « الحجر السحري » التي نالت في وقتها استحسانا عظيما في لندن . وهنا يب نوع آخر من المعارضين ، صناع الزوريلة المتنافسين على مصالحهم ، واستقبلوها في تحد طاغ يقصد أن يهزموا المؤلف فسقط (El Sorija) ولم يهزم المؤلف .

وصمد البينز الذي تعود اللبس في الرأي حول أعماله المسرحية ، وفشل هذا الانضباط المتحلل في إغواء نشاطه الحصب . فرأت الأيام التالية عددا وقيرا من أعماله البيانستكية - تكشف عن نضج التكيف ، وفكر إنساني عميق . وقد توج في تلك الفترة الوجيزة مسرحية غنائية جديدة نالت شهرة أمسقت حجهم .

رأينا في مسرحية (San antoni) أن الصراع الحزبي كان يهدف أولا وأخيرا إلى الدعاية والفحك ولا شيء غير الفحك . ونجىء (Pepita Jimenez) (وتنطق مخمينيز) لتنتقل إلى لون آخر من الصراع ، أليم ، سرير ، صراع بين الحب الإلهي والحب البشري . فنتمو القصة في جو من الورع الديني العميق ، الذي كان يتصف به القرن الثامن عشر في إسبانيا ، حيث كان سلطان الكنيسة يسيطر على الدولة ، ويستأثر بالروح للشعب ، فيعم التحمس الديني ، ويرسي المجتمع الإسباني القيم الأخلاقية على التدين والتقوى ، وفي هذا السيل جهون التضحيات .

ظهرت قصة (Pepita jimenez) للكاتب الأسباني الشهير جوفان فاليرا (Juan valera) سنة ١٨٧٤ قبل أن ينقلها إلى المسرح الصديق الدائم بـ ٢٢ سنة ، الذي ما زال متصلا بالبينز . . أين كان ؟ ، أي (Coutts) كالاعتداد تحت اسمه المستعار

مع هذا العرف تحتل الـ (Sevillana) بألوانها الفصل الثاني ، اللهم الا دقائق وجيزة لحساسية (Qvintette) غنائية مختص بالعروسين . ويهدهو متكلف رتيب شيئا ما ، يفهم منه انها فترة تمهيدية للمارش اختامي الذي يبعد كل البعد عن اللون التقليدي للمارش . مع وجهة من الشبه بمارش الـ (Toreador) لاويرا (Carmen) ، ولكن شتان . ان البينز اراد أن ينهى المسرحية في حالة من الابتهاج الشعبي . فيجعل منه قطعة موسيقية اوركسترالية تلهب الشعور ، لا ينقصها عنصر من عناصر الاثارة وجاذبية الايقاع الحار التي تقاوم ، فيندفع الحفل بأكمله في الرقص بحمية ، وتفرط النساء في السمر وهن الأرواف وتعلم اصوات الرجال حائلة على الحماس ، غير انها لم تصل إلى حد الابتذال لدية الموقف واكراما للقدس شفيح الحى . ويسبدل الستار على مسرحية (San Antonio Dela Florida) التي حققت نجاحا كبيرا على مسرح الـ (Zarzuela) في اكتوبر سنة ١٨٩٤ . ويؤول هذا النجاح إلى ان البينز ترك لطبيعته مطلق العنان ، فركز على اللون المحلي الذي مهد لروح الدعاية والمرح ، وكشف عن عميق نزعاته الذاتية . فتحن عمله بما يشتهي من النغم الاندلسي والرفصات الاسبانية الخالصة ، فتتج توافق مع النص الروائي الذي عولج موسيقيا باعتناء ، فجلب إلى المسرح الأسباني بجديد من عصرية لحنه الذي طالما برز في أعماله البيانستكية للبيانو^(١٦) .

ومع هذا النجاح الملموس الذي جذب للمؤلف جمهور المحبين بالأسلوب الجديد للزوريلة القديمة ، لم يغه من ضجة أثارها بعض المتحمسين للبناء الاويرالى الكلاسيكي ، من رجال المجتمع والصحافة . ولكن البينز ايقن انه قدم للمريد عملا فنيا يستوعبه الأسبان . وانه اذ يغمس قلمه في دمه تجد براته طريقها طوعا الى عميق الحس الإنساني ، وهذا كل ما يطمح اليه . وقد

(١٦) قلت هذه المسرحية إلى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleuri) وقدمت في بروكسل في يناير سنة ١٩٠٥ وعرضت على مسرح (Zarzuela) في ذكرى وفاة البينز الحسين سنة ١٩٥٩ .

(Montjoy). وقد ركز اقتباسه على الفترة الأخيرة من سير الأحداث المتلاحقة، حيث يسود التوتر، وتستحكم الإزمة ثم الحل النهائي السعيد.

وتقوم القصة أساساً على ستة أشخاص غير عدد من الوجوه الثانوية. وموجز الموضوع أن (Pepita) (Jimenez) أرملة شابة صغيرة السن، حلوة، جذابة، تقية طبعاً، ويكثر حولها المعجبون ولكنها في غفلة عنهم، ويحبها (Don Pedro) من أعيان المدينة المرموقين، أرملة هو أيضاً يزين الشيب رأسه. يطمح في (Pepita) زوجة له. ولم يلبث أن يفاجأ بأن ابنه (Don Luis) مفر بها هو الآخر، وأنها تبادلته الغرام. فيرى أن يفسح الطريق للشباب، ويعتبر (Pepita) كائنه، ولا شيء إذا يعترض التوفيق بين المحبين، غير أنه يحدث فجأة ما لم يكن في الحسبان فتعترى (Don Luis) نزعة دينية توحى له أن يسمع لنداء باطني، هو الرب، وعليه أن يذعن له، ويتجرد من ملأ الدنيا. فيفسد الموقف، ويتأزم، فتتزعج (Pepita) ويتناهى اليأس والأغما، وتحملها صورة الموت، وتلاحقها فكرة الانتحار، ويحل الغم على الجميع، وإذا بالجو المتفاؤل بالمرح يهدد بأن يتحول إلى مأساة حارة باستسلام (Don Luis) إلى آلام الصراع بين نداء السيام ونداء الحب. ويبدو بمظهر المتعصب المأخوذ حيناً، المتردد المتحير حيناً آخر، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة تتدخل (Antonana) مربية (Pepita) وتمسك بخيوط الحبكة السيكلوجية، متسلحة ببجها لها. ويقدر كبير من الدماء والمكر، تقودها بشق الحيل، وحكمة وخبرة المرأة المحنكة الذكية، إلى أن يقتنع (Don Luis) بأن تلك النزعة التي استولت عليه وغاصت به في أعماق الغموض والحيرة لم تكن إلا وهماً عابراً، فيتنصر الحب، وتشرق السعادة ويعود للمسرحية جو التفاؤل والمرح بزواج (Pepita) و (Don Luis).

بعض مؤرخي ونقاد الموسيقى لا يعتد، بمبادئ النهج السيكلوجي، لأن الخلق الفني لا يتم مجرداً من

العوامل الزمانية له. وإن المناخ العاطفي والفني الذي يحيا فيه الفنان يستحوذ على حسه، حتى أن أدق المظاهر تجهد صدأً في عقله الباطن، وتنبولور في المفهوم الفني، فتفوح بها تعبيراته.

ويرى آخرون أن البينز كان كمثله من المعاصرين، معجبا بالأسلوب الذي خلقه (Wagner) ومضمونه أن يصور الشخصيات المسرحية بعبارة (Leit - Motif) تتميز بها وتنطق بالمواقف البشرية، وتعبر عن الموقف السيكلوجي والدرامي، وتسير بها إلى القدر المحتوم. فساد هذا الأسلوب، وتغافل في كثير من مؤلفات الفترة التي سميت بالفترة الفجنيرية.

ومن جهة أخرى تشهد مؤلفات بعض الموسيقيين من زملاء البينز لتلاميذه بتأثرهم باللون الأسباني غير أنه يعنى استذنتهم له وتشبههم به، أن كلأ على هواء في التطبيع والتجديد. وهكذا كان لابنيز أن يختار للكوميديه الهزلية (San Antonio) كما رأينا، لحناً رئيسياً دعم به المقاطع الموسيقية بأكملها، غنائية أوركستراية على السواء، متجسبا في أغنية أو رقصة حاملا مذاق الأرض التي انبثت، كتالونيا، متطوراً في مرونة مع المواقف الدرامية والسيكلوجية فلم يخضع اذا هذا اللحن الرئيسي الاوحد للنظرة التي يقوم عليها الـ (Leit Motif) الألماني. انما هو تجديد مبتكر في التصعيد بالنغم الشعبي الى الفن المسرحي.

أما في (Pepita Jimenez) فقد اتخذ البينز أسلوب الـ (Leit-Motif) في تشخيص البطلة دون سواها، بلحن اختص بها، معبراً أميناً عن ذاتيتها، شغيفاً لها، مفسراً لأحلامها وللأحداث التي تلاحقها منذرة او متفائلة، مظلمة او مشرقة، وهذا التحريف في الصيغة يقدم الدليل على أن المؤلف لم يقتد على غير هدى بنظام الـ (Leit-Motif) حسباً وضعه (Wagner) والذي من خصائصه كما قلنا، أعداد لحن معين يتناسب لكل من الأشخاص الرئيسيين للمسرحية يلزمهم ويتفاعل معهم.

وقتل تحدى جماعة المتعصبين في ان يسددوا الضربة القاضية لالبينز خلال مسرحيته هذه ، اذا ان النجاح الصائب كان له حدى بعيد المدى عند من تدرقوا أسلوبه من مشاهير مؤلفي ومؤرخي الموسيقى الاسبان ، وغيرهم من رجال الفن والأدب ، الذين خصصوها بحكم منصف ضائب ، ثم أنها وجدت استجابة خارج موطنها الاصل ، وأيقظت اهتمام العلماء من ذوى الفكر الرفيع في بلادهم ، لترجمت المسرحية الى الإيطالية والألمانية والروسية والفرنسية .

ولم تخفى أكثر من ثمانية عشر شهرا على عرضها في برشلونة حتى اختارتها لجنة مديري المسارح الغنائية في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، لافتتاح مسرح غنائي جديد^(١٧) ولم تحيب تقديريهم - فقد استقبلها الجمهور التشيكي بحماس عظيم - وكان ذلك بحضور المؤلف الذي استدعى على خشبة المسرح عدة مرات يصحبه تصفيق حاد ، وقدم له أكليل من الغار واضرقتها الصحافة بالمديح . ويقول البينز في تأثر : أنها من أسعد لحظات حياتي .

وتمر خمس سنوات أخرى ، وفي مدريد يوم ٤ أغسطس سنة ١٩٠٢ ، لى دعوة إدارة مجلة أدبية فنية (Evan qile) اشتهرت بالاعتدال ، وأمام جمع من اهل الفكر والفن قام البينز بتقديم (Pepita Jimenez) عملا موضحا المواقف الاساسية بمقتطفات على البيانو ، فسحروهم ، قرروا فوراً ارسال برقية تهنئة وتقدير الى (Jvan Valera) كاتب النص الروائي ، وآخر الى (Montjoy) المالي (Covtts) الذي نقلها الى المسرح . وظهرت الصحافة مهللة مكرمة البينز الذي وضع اسما لادويرا اسبانية حق ، فجاء هذا نصر له وتمويضا لما ناله من استكار مبدى .

وحالفه الحظ ايضا سنة ١٩٠٥ عندما اختار مسرح (La Monnaie) في بروكسل عاصمة بلجيكا ، للاحفاج (Pepita Jimenez) للسنة الجديدة ، وتلتها أوربرت (San Antonio) مترجمة

ثم يعيد البينز عن العرف المتبع في النسخة الموسيقية لادويرا بتقديم افتتاحية بكامل الاوركسترا تسبق رفع الستار ، غير أنه يكفى بمقدمة تمهيدية موجزة ، من خمسة مازورات ، لا أكثر ، تهدف الى ارساء المقام والريتم ، وتبدأ المسرحية .

أحاط المؤلف هذه المسرحية الموسيقية بعناية خاصة ، حتى تفوقت فعلا على اعماله المسرحية الأخرى ، التي صرح مرارا أنه لم يكن يرضى عنها كافة . فاحرزت نجاحا كبيرا من أول عرض لها في برشلونة سنة ١٨٩٦ . دل عليه تدفق الجمهور عليها في ازدياد مضطرد ، معبرا بحماس عن أرتياحه لهذا الخلق الاوربالي الجديد من صميم التربة الاسبانية بالمعنى الحقيقي المنتظر ، وأجمع النقاد على ان هذه اوبرا اسبانية الدم والنبض ، وان هذه حقيقة لاتدع مجالا للشك .

ولكن هناك جبهة المعارضة متأهبة كعادتها ، متزعمة المواجهة التقليدية الهادمة لكل عمل مسرحي لالبينز . ويتدخل مؤلفو الموسيقى والنقاد ، وترتفع حرارة الجوى ، ويعلو الجدل عنيفا ، بين معارضين ومؤيدين ، يتناولون نفس الادعاءات ، ونفس الحجج لاقامة الدليل على صحة نظرياتهم المتعارضة . وهكذا يتفاقم الوضع ويقلت زمام الموقف ، ويتقل من تضارب الآراء الى تضارب الايدي في فناء المسرح الذي عرضت فيه المسرحية . وكما يحدث غالبا ، لم يشر المؤرخون الى هذا الحادث الذي يتجدد للسنة التالية ، عندما اعيد تقديمها على مسرح (Zarzuela) في مدريد العاصمة ، إنما تنطق به الصحافة المعاصرة ، ويحمل الاخلاص عليه . وهذه الاحداث ليست بغريبة ولا هي الاولى من نوعها ، ان الممارك الفنية تتدرج على مدى مراحل تاريخ الفن وتلدغ تطوره .

وتجنبنا لاحتدام النفوس اسرع البينز يلتقط انفاسه بعيدا عن جو برشلونة السريع الانفجار وهذه العاصفة .

قدم للعالم نموذجاً ناجحاً لاوبرا إسبانية صميعة ، وكان في هذا التصرف النبيل تقليداً للذكرى ابن كاتالونيا الحر ، الذي كان الريثم الأسباني صدى لنضبات قلعه المغمم بحب بلده . (٢٠)



سادساً : كتالونيا والقيجا :-

أوفى البينيز ما عليه من التزامات نحو كوتس وشمتم « فترة مغامراته المسرحية » ، كما سموها ، بأن قدم لبلده أول مسرحية موسيقية جادة من منبع إسباني نضاً وتعبيراً على نهج الاوبرا كوميك وكان هذا ، كما قلنا ، حدثاً في تاريخ الفن الموسيقي الأسباني . وراقت له الحياة في باريس حيث كانت تتجاذبه مختلف التيارات المتحررة والمحافظة . ولكنه لم يغفل عن نفسه أبداً . ولذا فإنه برغم إلمامه بالقواعد الموسيقية ، فإنه لم يسمع لها بأن تعوق الوحي ، وكانت له كلمة مأثورة في ذلك « أن الوحي لا يحكم بزمان أو مكان ، أنه يهبط في غير ميعد ، لا يفصل ولا يُشرح وإن اخضاعه لمنظوم دقيق يضعف قوته الروحية » . وبذلك يعترف أنه أولاً وأخيراً أسير حسه الداخلي ، فكانت كتاباته في هذه الأونة إذن تكشف عن أنه لم يكن غافلاً أبداً عن التزامه بأصول الخلق الفني ، وقد تميزت بانتاج خصب في شتى ألوان من بينها عدة ميلوديات غنائية على قصائد لبعض الشعراء الأجانب والفرنسيين وقد أهدى معظمها لصديقه جابرييل فورييه ، وكانت إسبانيا تهرم بفترة حرجية في تاريخها ، في الخارج منازعات مع الولايات المتحدة ، تطورت إلى حرب فعلية ، أنهت بتنازها عن كوبا ، وجزر الجوام ، والفلبين ، وكان لذلك الفضل صدى مؤلم ، عز على الشعب الأسباني له ، ونسب إلى ضعف نظام الحكم القائم ، وتعمره في مواجهة الأحداث ، فاختلقت الآراء ، وشاعت الفتن ،

إلى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleury) وكان مقبداً لالبينيز انتصار جديده وأقبل عليها محبتي الموسيقى من مختلف طبقات المجتمع البلجيكي ، وقد ظهر رجال الفن والصحافة بملابس السهرة احتفالا برأس السنة ، وهكذا عدد من الفرنسيين الباريسيين جاؤا خصيصاً لهذه المناسبة ، ومن بينهم بعض مشاهير الفنانين والكتاب ، وكان (Ernest Chausson) نفسه على رأس جماعة من مؤلفي الموسيقى الفرنسيين . ثم في نهاية العرض الأول رتب مدير المسرح استقبالا أيقا في صالونات اجد المطاعم الكبرى تكرمها لالبينيز وعائلته التي كانت تصحبه ، واحاطهم بعدد من نخبة المثقفين والمؤلفين ، وفي مقدمتهم سفير إسبانيا في بروكسل الذي شمل البينيز برعاية خاصة وهنا مدير المسرح على نشاطه الموفق وأعلن أن ملك إسبانيا (١٨) - تفضل بمنحهم براءة الكومندور من طبقة الفونس الثاني عشر ووسام صليب الفارس - (Croix De Chevalier) إلى قائد الأوركسترا .

أما باريس التي احتضنت البينيز ما يزيد عن خمسة عشر عاماً واحاطته بهالة من التقدير والمحبة الخالصة ، والتي لم تتغافل عن انتاجه البيانستيكي قط ، بل اعترفت بمستواه العالمي عندما اختارته عضواً في لجنة امتحان الكونسرفتوار مع اكبر علماء الموسيقى الفرنسيين آنذاك ، وكان الاجنبي الوحيد يومها الذي دعي للاثتراك مع هذه الهيئة العريقة . واستمرت باريس فيما بعد بالاحتفاظ له بشعور الود والتقدير ، عندما أزيح الستار في ذكرى وفاته الخامسة عشر (١٩) عن لوحة تحمل اسمه بين شوارع عابرة الموسيقيين الذين عاشوا في باريس ، ثم في المساء نفسه ، قدم مسرح الاوبرا كوميك عرضاً ممتعاً ، مشرفاً (Pepita Jimenez) ، وقد عهد بها إلى أشهر مغني الاوبرا الفرنسيين وتولورت الآراء عامة عن حكم واحد ، وهو أن البينيز

(١٨) الفونس الثالث عشر وأمبرطريك إسبانيا ، الذي ترك البلاد إلى للفن ١٩٣١ عند إعلان الجمهورية الإسبانية الأولى .

(١٩) ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ .

(٢٠) وكثرت هذه الخلقة في الذكرى الخمسين لوفاته البينيز سنة ١٩٥٩ - على نفس المسرح الاوبرا كوميك ، واستهلها مدير الكونسرفتوار بملحمة تحمل معنى التكريم والتقدير . وكان لحظ الاستماع بها .

عرف البينز انه لم يالف اقتباس النغم الموروث ، ولكنه شذ هناعن هذا الاتجاه ، وأتفطف النغم البدائي كما هو صادر من فم هل القرى ، وهكذا نجدله وقد انتقى الريثم الثنائي الذي تختص به رقصات المنطقة ، وليس الثلاثي الذي يغلب في الاقاليم الاخرى ، فيتخلله دعامة قوية ، نشطة ، يركز عليها لتجسيد روح معنوية كثالونية واقعية . مع فقرات انتقالية عابرة ، نلمع فيها الريثم الثلاثي . وهذا التنوع ، كسأ قلنا مرارا ، شرط اساسي يلتزم به الفنان حتى يجتنب التكرار على وتيرة واحدة قد يسبب الملل .

وجاءت كثالونيا السمفونية تمتد عشرين دقيقة من الزمن في تصميم واحد ، تبعاً للاطر الذي حدد لها النموذج الحديث ، غير قابل للتقسيم الهرمي الداخلي ، على مفهوم السمفونية الكلاسيكية . وإنما قد يتيح للمؤلف ان يتطور ، ويتناور ، ويتجول في عالم الاجزاء ، ملتزماً بأسلوب .

رأينا ان البينز كان لا يثقل بموسيقاه بالتعبير عن الاحداث التي تحي كاهل البلد ، ولا بما يجال فؤاده من أسى ، بل ترمز في مجموعها الى الانشراح والتفاؤل . فاباحت هنا روحه المرحة بأن يسخر من هؤلاء القوم الذين يطالبون بانسلاخ كثالونيا عن الوطن الام . وأودع في هذه اللوحة الموسيقية استهجانه وعدم تجاوبه مع هؤلاء المتمردين على غير صواب ، وكان له ما اراد .

ولكن لم يقع ذلك موقع الرضى عند الطبقة البروجوازية البرشلونية ، ولم تستحسن هذا التعبير التصويري الروحي للبلاد . وعابت عليه ان يخرج عن المألوف ويستبيح ، هو الكثالوني المولد . ان يزيغ النغم الذي آل لهم عن اجدادهم سليماً نقياً ، وقد يترنم به أولادهم من بعدهم . واجمعت الصحافة على ان توجه إليه اللوم ، فاذاً كان يجله الفطري يجول بين ان يكتشف عن الملامح العامة للأمة الاسبانية في الأقاليم الأخرى ، فانهم هم أهل الكثالونية يعتبرونه أساساً في قوميتهم . وتكاثرت الحملات ضده ، حتى بدليل نفسه أخذ عليه عدم نسخ الميلودي الشعبية مثلاً هي من منبتها ، ولم

فالسدت ما بين العشار وبعضها . وتنبه أهل كثالونيا ، تلك الناحية التي ترفض تبنيها لاسبانيا ، الى ان الأمور صار ممهلة لاعادة المطالبة بشرعية حقهم في الانفرد بحكم ذاتي . وأدت هذه الزعرة الانفاصلية الجديدة الى مضاعفة الارتباكات السياسية التي أرهقت البلد .

ولم يرق لالبينز هذا الاتجاه العنصري الانفصالي ، لأنه كثالوني المولد ، تزوج كالونية ، وأنجب اولاده في كثالونيا ، ان كثالونية أسبانية بوضعها الجغرافي من الكتلة الابيرية ، ولم تكن يوماً في - عزلة عن الروح الشرقية التي أمشلت من جنوب فرنسا حتى مرسية (Murcie) في نهاية الساحل الشرقي حيث تلتقي بطلان الأرض الاندلسية ، والتي جعلت البينز يبوخ بانه « كثالوني المولد » - اندلسي الروح ، فكان يرى ان في سلخ هذا الجزء الكبير من الوطن الام تحسفاً واجراماً قد يضران بوحدة البلد وعظمتها .

وكانت ادوات الحكم القائم غير مأمونه ولا مرغوب فيها . ولكن البينز لم يكن مجاهراً بالاحتجاج السياسي أنه يحتفظ بحقه في التعبير عن موسيقاه . وكانت هذه وسيلة في مواجهة الاحداث ، جسيمة كانت أو ثقيلة الاحتمال . ويعدده الى موسيقاه ، ان تنطلق بما يكنه الشعب من رغبة في حياة افضل . فينطق قلمه في مرج يوحى بالافراج عن التزمت السائد ولا يتعارض مع طبيعته سريعة الانفعال ، فاق يؤلف اوركسترا في نمط قصيدة سمفونية (Catalonia) اسبانية الالهام ، اوروبية الصيغة . في دائرة باناروا مؤلفاته التي شملت أرض الوطن الام بأكملها .

وتجمل القصيدة السمفونية (كثالونيا) على كل الاعمال الاوركستراية التي سبقها ، ويرى البعض أنها عمل سمفوني لا لبينز ، لم يجرؤ على النبوض به قبل اليوم ، وذلك لأن الاسلوب البيانستيكي يسيطر على كتابته الاوركستراية ، ويتزعم التخطيط السمفوني البحث . وجادت كثالونيا القصيدة السمفونية ، نموذجاً يشهد بأنها خالية تماماً هذا اللبس .

ولكنها كانت فترة جادة الحساسية في حياة الكتالونيين . وقر الأيام ولم يتكرر الصعاب عند إعادة تقديم القصيدة السموفونية كتالونيا في باريس (١٣ فبراير ١٩١٠) في الاحتفال الذي اقامته «الجمعية الموسيقية الاهلية بمناسبة مرور عام على وفاة البنيز» وكان النقاد - الفرنسيون أكثر ادراكا في تفهمهم لما كان يرمي اليه المؤلف .

ويعد ان أودع في كتالونيا ثقته الفنية ، واعتزازه بأهليته في الكتابة الاوركستريالية عاد تورا الى عالمه البانستيكي ، الذي يتيح له المناجاة والارتجال .

وكانت سنة ١٨٩٨ مفعمة بالاحداث العصبية ، واهمها فقدان ابنته في حادث مؤلم ، وانحراف صحته حتى ان اطباءه اوعزوا اليه العلاج في إحدى مدن المياه الفرنسية ، ورغم حزنه الشديد ، وحساسيته المرهقة ، رأينا ان البنيز لم يكن من يستسلمون للشدائد ، ولا عن يرضخون للتضام ، فتأقت نفسه الى تلك الناحية الاندلسية ، يستمد منها التخفيف عن مشاعره ، واستامن غرناطة التي كانت له المأوى الروحي في مختلف ظروف حياته ، فيوعزه خياله ان يهبها متابعة موسيقية تتناول النواحي التي تحيط بها ، موحدة في صورتها الخالدة الحمراء (Al Hambra) وظهرت منها القطع الأولى : (Al Vega) ولم يستكمل المشروع .

وتظهر (Al Vega) حاملة امارات الابتكار ، فلا تتسم بالطابع المتحور ولا هي متشعبة في جوف يفيض بالمرح ، والسرور كما هي العادة ، فقد يلذ لها الاتجاه الى التأمل الرزين القائم ببعض الشيء ، ثم يلاحظ ان المؤلف لم يتساهل كعادته في اختيار اللحن او الموضوع الاساسي الذي سيبني عليه حديثه الموسيقى ، انه بكثير من التريث والعناية ، يرى في ذلك انهما فنيا يلصم الى تطور التكنيك الذي سوف يتجلى في اعماله المقبلة .

قالوا وكسررو القول ، ان هذه المؤلفات هي الحد القاطع لاعماله البانستيكية التي كان يغلب عليها الطابع الارتمالي ، وانها هي نفسها بريئة منه . ثم انها تكشف عن تطور في التكنيك يحكم الاركان ، وقد دلت

يرصعها كحجر كريم في بناء موسيقى منظم الاركان ، وايد عدم رضاه في مقال انتقادي شديد اللهجة . قال فيه « قصد المؤلف هذه المرة ان يستلهم الوحي من صميم التربة المحلية ، فلماذا اذا لم يراعي ذاتيتها ، ولماذا اذا استباح لنفسه ، وهو كتالوني الاصل ، ان يشوهها بهذه الالاعيب التي مسخت صورة الانسان الكتالوني » .

رأينا كيف ألف البنيز الفصحات التي تثار حول كل من ابتكاراته المبدعة ، ولكنه فوجيء هذه المرة ، يشبه حملة حفرة ، تقصده به شرا ، وقد تجاوزت مفهوم النقد الفني ، آخذة عليه انتباهه الروحي للاندلس العربية ، وعدم صدق ايمان به بقيمته الكتالونية ، على حد ظنهم ، وتقادروا في اتهامه بأعنف الصفات التي لم تطرأ على باله قط ، بأنه لم يكتفي بأن حرف النغم وأفسد معانيه وأهليته ، بل أشبع غرضاً ما في نفسه ، وأبى الا ان يهدي به ما شاء ، فيتمد مفتعل على أهل المنطقة . فكان ذلك بمثابة فقدان لجنته الكتالونية .

ويتكرر الوضع ، ويرى البنيز نفسه وقد أدين بشيء لم يعترفه ، ولم يكن من الذين يقابلون الشر بثلثه ، وكان في خلقه ان يسمو على عالم العقد والكدر ولم يتذلل عدم نجاح قصيدته السموفونية التي اودعها عبته وحنينه لمسقط رأسه . ان البنيز شاعر رسود ملهم ، وهذا ما لم يفهمه مواطنوه في حينه ، ولذا ثارت ثائرتهم . هذه اللوحة التصويرية التي اندفع بها المؤلف تلقائياً في «براءة» من يهوى النكت المرحية ، مهما حملت من روح التهكم والاستهجان . أنها لم تنطق بضغينة ولا تنديد ، بعيدة كل البعد عن معنى المعادة .

وجرفهم الغضب حتى تغافلوا ان الموسيقى كالشعر ، في أنها تكشف عن جاهل نفس الانسان وقوة ادراكه الذهني ، هي ايضا تحمل صفات الوصف التصويري للواقع الدرامي والهنلي . وقد تطول قائمة مشاهير المؤلفين الذين لم يكظموا ميلهم الى اللها اذا راودهم ، فيستودعوا موسيقاهم شق التمبرات الفكاهية ، من الدعابة الخفيفة الى الهزلية السميكة ، ولم يزل ذلك من قيمة فنه .

بسيط ومتشامخ في آن واحد: (Iberia)، عميق الغزى، سليم الطوية، وضع حبه كله ولحييته السمراء الحائنة القاسية، كما كان يقول في خطابه لابن أخيه طالبا منه أن يكلمه عنها ويكلمه، ويكلمه، حتى يشعر بأنفاسها قريبة منه.

ولم يغطن بعض النقاد المؤرخين إلى هذه الظاهرة الغريبة في عصرهم، وأصحاب النظريات العلمية التي تركز على الإثبات بالبرهان، فدخلوا في درس كل أقليم على حدة، وشرعوا في تحليل وتشريح ما قد لسهو مختلف المظاهر، ولكن أين لهم أن ينفذوا إلى هذا العالم المختلط المولد الموحّد الألهام، ذو التعبيرات الغزيرة، الفاتضة؟ ألا بعد أن استرسلوا طويلا وفي عناد وقد شدتهم تلك الألقاب إلى الرغبة في الكشف عن جذور ما ترمي إليه، وتتبع تطوراتهم حسب أصول الحث الأثنولوجي، حتى أيقنوا بعد جهد أن تلك الألقاب التي مهر بها مقطوعاته لا تشير علميا إلى مناطق محددة. بل أن المؤلف يرى في إسبانيا بأكملها موطنًا واحدًا لكل ألوان الأيقاع والنغم فساهمت موسيقاه المستغاة تلقائيا من العرق الأندلس في غزو شامل للقطر كله، وصور الفلامنكو شعار الموسيقى الإسبانية، وأستقر الرأي، والحالة هذه على أن يفهم من الداخل، واستشهدوا بالأسلوب الذي تبعه في كتابته، أنه لا يدعن إلا لمطلق طبيعته الخاصة، وأساسه التفاعل الموسيقي الموحى به من ذات فؤاده. فيصيح أسلوبه مما توحى به مشاعره الباطنية. ومع ذلك، ومما لا شك فيه، أن إعطاء الأهمية الأولى للتعبير عن مآكنه النفس، لا يدل على التسليم والتراخي في دقة الصياغة. وإنما إلى إخضاعها لتوضيح مأربه، والذي يبرز شاغلا في مجموعة أيبيريا.

كان البينز كما عرفناه، واسع الثقافة وافر التجارب، ولكنه لم يكن عالما من علماء عصره حتى يستميله مذهب الفيلسوف (Bergson) السلي كان إذ ذاك يعلن معارضة المذهب ناكري الوعي (Rationhlisme) المبني على العقل وحده، أو بموجب المعقول الملموس فقط، مناديا بأن الحس مصدر المعرفة. كان البينز إذا

القراءة التحليلية للنص الموسيقي أن البينز تكلف جدا للالتزام بصيغة معينة، ولكن الطبع غلاب، وكانت (Les Variations) وسيلة لاشباع ميل لا يقع، فيجنح ويحلّوه أن يسير بموضوعه في تحويلات وتطورات تلائم مزاجه الخاص وانتهى من كتابة (La Vega) في نفس السنة التي ظهرت فيها كتابوليا السمفونية، ولكن لم تقدم للجمهور إلا سنة ١٩٠٥ في حفل موسيقى خصصته (Scuola Cantarum) في بارسيس للموسيقى الكتلونية في حضور البينز وكان ذلك تكريما للمؤلف وإعترافا بسان (La Vega) في مستوى المؤلفات العالمية.



سابعاً :- أيبيريا

رأينا أن الألهام الأيبيري ينبع أساسا من صميم الذات الإسبانية والحس القومي متكاملين في تعبير فني موحد، إسبانيا روحا، وإسبانيا دما، فندعم (البينز عمله بأسماء المدن أو الأقاليم أو الفسوح) أن لم تأسى إلى رقصات محلية أو نغم شعبي إيمائي، وحتى الأعياد القومية والمناسبات الدينية، ضمها في مجموعات تحت عنوان ذي معنى يعبر عن دستور الفني الغريزي، وعميق شعوره الإنساني. وهذه الإلقاب تشير إلى أوضاع معينة ذات ألوان معينة. بمعنى أنها تعزى إلى أوصاف وصفية تصويرية، ولم يكن ذلك نتيجة قرار أو سياسية مدروسة. أن موسيقاه تعبيرية صريحة خالصة، بريقة من ادق قصد تصويري تصفني، إلا أنه في ساعة حين إلى بلده يستلهم خياله الذي يهبط به إلى البقعة المختارة، ويتوهم بإحساسه المهرف أنه يغترف من مظاهر الحياة التي تنبض بها، ويتفاعل بها في تأثير حقيق، يتلوه في رقصة ترمز إلى تقاليد محلية معينة في نغم يسترجع فيه ذكرى ناحية أو مدينة، أو حتى حي بسيط من أفقر الأحياء، ولكنه يغني بقوة حيوية لا يقدر على تمثيلها إلا البينز، وهكذا خطط بموسيقا رسماً نيرا جغرافيا إنسانيا يشمل الكتلة الإسبانية بأسرها ويحدودها الأربعة. أما الجزء الأندلسي، فأنعم عليه بلقب مجرد

تقاليد موحدة ، تنطق بلغة أصيلة عن فن إسباني النزعة في قصائد متعددة ذات لون فلامنكو عربي . وهذه القصائد الشعبية ، الغرض منها لم يكن تمييزاً زخرفياً ، جذاباً ، بل يعكس أوضاعاً إنسانية مألوفة بعطف واهراك شاملين . « فابييريا » إذا ليست إلا استمراراً مسهباً ، رحباً لكل كتاباته البيانستكية . وقد رأينا في (Al-Vega) أن البينز قد غدى الحسام الغريزي بوفرة من مورد التنكيك والمزايا الإصلاحية التي بسرت له الاسترسال في غزارة التعبير ، والتي ستكون الظاهرة الغالبة في « إبيريا » ويحمل ذلك بعض المؤرخين إلى ضرورة تقسيم اصطلاحياً لأعمال البينز الثلاثة أصنافاً سيمترية ، تفصل جلياً بين ثلاثه أساليب ، تنسب إلى عهود معينة من حياته الفنية ، وفي اعتقادنا أن ذلك منيج قديم في التحليل الفني عفا عليه الزمن .

كل تلك التطورات والمنازعات الفنية التي عاشها البينز لم تكن تصرفه عن خطورة الأحداث التي تتنازع بلاده ، فقد كانت السنوات الأولى من القرن العشرين أشدّ عسراً على مواطنيه . وقد اتسعت الفوضى ، وتضاعفت الحركة الكتلونية الانفصالية ولم يهدأ وقد فازت بتأسيس حزب معترف به ، بل أشدّ معه النزاع والفقر ، وجاءت سنة ١٩٠٥ مثقلة بتوتر العلاقات بين فرنسا وإسبانيا ، بعد محاولة اغتيال ملكها الفونس الثالث عشر والرئيس (Loubet) رئيس جمهورية فرنسا الذي تميز عهده بنجاح سياسة الاتفاق الودي مع دول الكتلة الأوروبية ، ونجح أيضاً وأخيراً في إزالة ما تبقى من تصدع بين إيطاليا وفرنسا .

عز على البينز أن يرى بلاده في شبه عزله في وقت نبضت الدول الأخرى جاهدة في سياسة الوفاق وكانت الحياة قد استكانت له في باريس ، وسعد بعطف عائلي وتقدير وإلفة اجتماعية ، ومع ذلك كانت هذه السنوات عسيرة عليه هو أيضاً ، فلم يكن قط قد افاق من حزنه على إبنته ، ولم يزل يعنصر قلبه غيابه عنه . ثم أنه كان يقاسي من مرض لم يتغافل بخطورته ، وقد أقعدله عن الحركة ، فيشعر وكأنه محكوم بحدود تحفته ، واظلمت

فيلسوفاً بفريزته . ولم يكن ينفرد بهذا الاتجاه الفني القومي ، بل تقابل مع معاصريه المؤلفين الأوروبيين والروس الذين اتجهوا بموسيقاهم نحو التحرر من أحكام مسروقة ، يتلمسون الانفصاح عن شخصيتهم وقوميتهم ، وكما اشرنا لذلك سابقاً ، كان البينز صديقا لكثير من مجندي المدرسة التحررية الفرنسية الجديدة ، وعلى رأسها (Debussy) وكذلك زعماء الاتجاه العكسي ، وغرضه الإصرار على عدم التخلي عن الأسس الكلاسيكية المتينة ، بل التطور بها ل نظام كلاسيكي مستحدث ، وسموه (Neo - Clacis - sisme) والذي كان يجذب على الأخص الشباب من المؤلفين . أما الفرق بين هؤلاء وأولئك على اختلاف ألوانهم والبينز ، هو أنهم تمزقوا لبح معين ، ودستورهم هو التمرد على المفهوم الواقعي كلاسيكياً كان أو رومانتيكياً . أما البينز فعرفناه بوهيمي الطبع ، ريسودي التعبير ، غزير الشاعرية ، متفانياً بآرض إسبانيا وما فوقها من خلق . يستلهم من عميق ذاتيتها النغم ، ويهدي إليها حاراً ينض بحبه وعبقريته . فكان الفضل لهذه الطبيعة الواعية ، أنه لم يقع في حبال هذا أو ذاك من التيارات المتضاربة . فالطريق الحق إذا الذي يبيح فهم البينز المؤلف هو الرجوع العريض إلى عين المنبع المبدئي الذي تفاعل به واخترق منه إلهامه . بمعنى أن الاجدر أن يتدرب الباحث على الوصول لنموذج فني ذو قاعدة منظومة ، بل يدرس استيعابه العميق الخصب لكل العناصر السائدة التي امتاز بها ، والطباع الموروثة من الأسلاف ، وكيف أستمد منها الجواهر الأساسية . ومن هنا الطابع الذاتي المطلق للتنكيك الذي ابتكره تلقائياً في كتاباته الذي يشترك فيها عنصران ، كما ذكرنا سابقاً ، البدائي والعلمي .

وظهرت إبيريا من اثني عشر قطعة ، في أربع كراسات متتالية إلى سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩٠٩ . وكما سبق أن حققه في مجموعات السابقة ، لم تكن نتيجة فكر معين ، تقرر ورسم له مسبقاً ، وليست صورا ولا قصصاً ، ولكن تذكرات روحية في قطع متوثرة لا تدل على تسلسل متعمد التنظيم ، ولو أنها مستوحاة من نبع

من العبير قراءة « ايبيريا » وقد يرتبك الاختصاصيون ، ويتعرون اذا طعموا في تحليل - تفصيل مسهب . ان هدفنا تقديم شخصية المؤلف مبتدع « ايبيريا » مع اظهار المشاخ الروحي والمهرموني الذي يسيطر على المقطوعات الاثني عشر ويوحدها ، ثم ما تتميز به من صفات اساسية وسمات خاصة تبرهن ، كما قلنا سابقا ونكرر القول ، على ان الجوهر في موسيقاه هو مالا يحدد ، وما يحلل ، ان كل قطعة في « ايبيريا » تظهر لنا بوجهها الخاص ، بمعناها الوشعي الجلي ، بخصائصها الواضحة الذاتية التي تميزها من اول وهلة عن سواها ، وبيان بسيط لمختلف الانغام المعبته بها ، يكفي ان يكشف عن غزائره واصالة لهجة البيثة ، ثم النظم الريتمي وتنوعه ومهارة التصرف به . ان الريثم اساس جوهرية تنصهر في الميلودي كثرة الوانها وتصاغ عليه التعبيرات على اختلافها ، راقصة ، حائلة ، تهكمية ، كشيبة ، وكل الايقاعات ولم يخلها ايدا .

اما فيما يختص بمجموعة قصائد « ايبيريا » فقد حصر الهامه بالنبح الاندلسي العربي الذي كان في اوائل هذا القرن لم يزل يستوطن الاقليم الاندلسي ، في حين انه ، كما عرفنا عنه ، لم ينقل منه نغما سبق وجوده ، بل ينطلق النغم من مزاجه الشاعرى المبدع . وكثير من النغم الاسباني الشعبي المنشتر اليوم مصدره روح البنيز والنغم الذي ابتدعه .

وهذه الموسيقى التي تستلزم الريثم ، عصبية المزاج في غير استقرار ، ولا تحيا الا بالحركة ، انها تنتمش بالسرعة وتنتشي بها ، وتتمد نابضة بالحياة ويندر قيام مقطع على ارشادات تستلزم التعبير الزرين الوقور .

انصفت موسيقى البنيز بروح المرح والتفاؤل عامة ، وكانت اذا حادت ومالت الى تعبير معتم بعض الشيء ، ذلك لانه انسان ، وقد حته الطبيعة باحساس انفعالي عاطفي مرهف واحظته ايضا بقوة التغلب على الصعاب ، فلا يستغرق في انعطافات تحرك شعور الاسى والكبت ، ويرتد مسرعا الى ابهج دلائل الانتعاش والامل . وهذه كانت ملكة البنيز وفلسفته .

نفسه وعائشه القلق ، اترك الحياة ولم يحقق آمال شبابه فصار يحول ويدور في فلك خارج الابد والمدى ، ولم يتغاضى عن ما تعانیه ببلاده من تقلب الاحداث المكدر . وابن له ان يغير الواقع المشيع بالكآبة وهو المتفائل بطبيعته ١٩ يفضض نهضة الاخيرة وقد غمرته رغبة ملحة على فزاده في ان عليه ان يرد لها اعتبارها ، بالتعبير عنها بلغتها الاهلية المحلية ، وهي ان يغمس قلعه في دمهيا باكثر حبه واكثر حماس ، حتى يجعلها تقنع العالم بانها لن تكون في عزلة عن التقدم الجماعي ، ولا عن دورها في معالجة الامور ، وهو على يقين من ان النغم الاسباني الحرة له من القوة والجمال القدر الكافي الالارة الاعجاب والتجاذب - الانساني وبه تعلوا اسبانيا ثانيا بنورها الساطع .

واذا كانت صحته قد خلته ، فلم يخله ايمانه بأن القوة الدهنية في كامل طاقتها ولذا فقد اندفع الى صب ما يثقل جوانحه من تراحم الاحساسات الدفينة الحارة ، وكان ما لا يد منه ، وكانت « ايبيريا » العمل الجبار ، يتدفق متفجرا يعلن عن الخلاص من شحنة انفعالية لاتحملها النفس ، وكان عليه ان يلقي بالحسولة الروحية بأسرها في أفق صوتي مطلق لانهاية له ولكن البنيز يعرف ايضا مدى التزام التعبير الفني مهما كان اتساع عالمه . وهذا القيد لا يتعدى ان يكون وسيلة للتحرر من مشاعره .

ومن الجلي ان هذه العوامل الحيوية هي اساس فهم الانفعال الروحي والصيني في « ايبيريا » والذي لم يفقه مؤرخو البنيز على حقيقته ، وان ذكره بعضهم عابرا ، لم يدرك الباحث السيكلوسوجي الجسم الذي أدى الى تلاطم الاحساسات المتناقضة بين بهجة مفرطة وظلام كئيب ، حتى أين القلب .

وان هذا وذاك اكثر انفجارا في « ايبيريا » عن سابق اعماله ، وهي مأساة من ادرك ان الموت يلاحقه ، ولم يمهله حتى الوفاء برسائله وتسليمها الى العالم الذي يخلفه . كان كل ذلك يزحم قلبه وعقله ، فزحم موسيقاه . أقحمه فيها مرة واحدة وتحرق وبيات .

الانفعال ، ويحقق ذلك المؤلف الشاعر ، بدون أن يقتبس من ذات النغم الشعبي الموروث ، الذي امتصه عميقا وأطال السمع حتى اختلط بدمه ومنه إلى موسيقاه . فأين من هذا الاندماج الكلي ، تحديد الخط الفاصل ؟

ولا يخفى علينا أن حبيبتك تلك التي يتعجبها هي ابنته ، التي اقتنصها من زمن غير بعيد ويتجلى « الليازين » بمظهرين من سماته المحلية ، ليله ونهاره بوجهيهما الصادق والحادع ، يترامى في ليالي الـ (Zambra) ، ليالي السم ، أنه يتفاخر بعرض لامع ، متوهج ، يجسد ملاعقه وميزاته الظاهرة المألوفة . فيطرح لرواد ليالي السم ، مواهبه في مباراة غنائية راقصة جذابة ذات بريق زائف خداع . ويتغير الحال عمقا وحرارة صادقة عندما يخلو لعالمه الخاص ، فيرقص أهل الناحية ويشدون لانفسهم ، فيعكسون العادات العشائرية والرقصات التقليدية المتعددة ، ويفوحون بالنغم والكلمات التي تبرز الانفعال العاطفي والحس الباطني الذي يتفاهمون به فيها بينهم (٢١٦) .

وكان كل ذلك يتجاذب خواطر البنيان ، وقد ثملت شاعريته به ، وترك الخمر يروق ولم تكن من طبيعته أن يغفو بها ، فانتصبت متدفقة طلوعية ، ردا صادقا لتأملاته العاطفية الداكنة التواقة إلى الماضي ، وفي روحانية استجابات لها آتته الموثقة على أهوائه دائما أبدا .

واجتذلتك لتقائيا روح البوليريا التي تتألف من مزاجه الحولي الأسف الحزين . وليس اللون الشعبي السوقي الذي تنصيف به منطق الليازين . بل على عكس ذلك أن أسلوب البوليريا رقص وغناء ، نغم وريتم ، يتميز ، مع مابه من حساسية حانية ، بالسمو والآنافة التي هي من صفات الاوساط الراقية في المدن الاندلسية الكبيرة ،

ولكن الانسان الجريح الكاسم في جوانحه أدمعت عيناه ، ولم يقو على الكبت أبدا ، فاساحت آلامه في قطعتين من مجموعة « ايبيريا » وقد استلهم من روح النغم الاندلسي ما يتجاوب مع حالته النفسية ولم يخفى نواياه ، فكانت (Rondena) نسبة إلى مدينة رسده (Ronda) من إقليم ملقة .

ثم (Alpolo) وترجع جذورها إلى أقدم النغم الاندلسي من صميم الوحي الشعبي وقد احتفظ عبر الاجيال بلونه الفطري الحزين الناتج .

تحكي هذه الذكريات الشعرية سمات هذا الحي الشعبي الفقير الذي مازالت تشرف عليه بساتين واسعة بعيدة الأطراف تزيها تلال الورد ، وبقية تقاليد موروثه عن بساتين عرب غرناطة الأسلاف تحيط بها غابات الصنوبر ، ويواصل التيز بخياله صورة الماضي : - « اذكرك يا عزيزتي بهذه الأغنية العريقة الحلوة النابعة من تربة هذه الناحية التي غمرتنا بإيام سعيدة » .

« أريد أن أبكي حتى الضيق وأكون وحدي في وحدتي اريد أن أبكي حتى الضيق وأضع الزهر عند الغسق هدية على قبر حبيبتي »

وهذا فعلا ما أوعزت به موسيقى الليازين إلى ديوبوسي الفرنسي ، فلخصه في كلمات قليلة تعبر عن مدى تفهمه لها وتأثره بها : « قليل من الأعمال الموسيقية من ذات الاهمية الفنية والروحية ، في مساواة الليازين من حيث مناخ ليالي اسبانيا التي تفوح بشذا القرنفل والياسمين ، أنها مثل رنين الجيتار الخافت ، الشاكي في ظلال الليل ، مع يقظات مفاجئة وانتفاضات حرة عنيفة

(٢١) تعتبر هذه الناحية من أهم مدينة قرطبة للثقافة لقرصا مدنا . ولما يوم مشهور بغير الذكر ، يتعاقب به اهلها في اسباسب . وهو عهدا جديا فرائد على شعب بلادها بكتات بلقاسية حاصلة ، تراجمت لغتها مدينة قرطبة ، فاستقرت عليها في حركة الاندماجية عاصلة ، ولم تسلم « الليازين » حيث تركزت مملكة عريقة صمدت عشرة أيام في مجانبها نيران مدعية رادعة ، قاسية . وقد مهدت هذه الثقافة الباسلة طيبة المنطق والتنظيم اليانكي الحق . وهو علم ترومناطة معلنة من الآلة الهائلة ، والفرق المدودة ، وكان دخل لرجال لغزوة ، وصحن يخضر منه هؤلاء الشجعان ، من لا ملو في لم من فراقه القوم المدمين ، فري الدم الآسباب الغميري الكثير . فلهذا ارواحهم لنا لروايتهم هذه البقلة الصغيرة من أرض الوطن مع ٢٠٠٠٠ ريف في باقي لرجاء الكتلة الهجرية . واستمرت صلبات التطوير والبالغة لريمة أسابيع أخرى ، انتهت باعدام ثابثة اسبانيا ، احرر Jose Antonio في ١٩ فبراير ١٩٣٦ ، في سجن مدينة الفنت Alicante الواقعة في غروب السلسل الشرقي لاسبانيا .

مائة ألف حياة ، لا واحدة
يامصهرنا الجيتاني في (Triana) .

فأوجت له هذه الذكريات الخالصة بتعبيرات موسيقية
تناسب وهذه الكلمات المفعمة بشعور أنساني مفوط في
البساطة وصفاء الروح . فجاءت مقطوعة (Triana)
حاملة نفس المفهوم الشعبي للناحية .

ولم تختلف هذه القصيدة عن سابقتها ، فهي ينث
على طبقة صوت يتطابق ولون الشعر المنطوي الرقيق ،
وتستمد من المقامات العربية الخاصة بنغم الفلامنكو
مقامات جديدة لم يعطها من قبل ، على قدر معلوماتنا .
وأخصها ان تقام البيازين على تناقض من ثلاثة ألوان
صوتية ، ويطلب المؤلف ان يستعيد العازف زناث
الجيتار . وآلة نافخة ذات لسان (يعني نوع مزمار)
والكتلة بأكملها ، ويرسم اللحن على زرين يحكي زرين
الكلارينيت . واليدين فالتنا .

يقول (Claude debussy) الفرنسي ، أربع
سنوات بعد وفاة البير : وهي ابتهاج ساعة الشفق .
انها لقاء موفق في خان حيث النبيل الرطب الطازج ،
وافواج من البشر تتوالى ، ومضي ، رامية الفهقات
عاليا ، يجاوبها نغم الدفوف ذات الجلالجل الرنانة ، لم
تبلغ الموسيقى ابدا مثل هذه التنوعات المؤثرة ، اللامعة
بشيء الاألوان ، ان العين تنبهر من فرط الامعان في هذه
الصور البراقة .

وكان (Debussy) على حق فيها قاله ، لان
مايقوق جمال اللحن في ذاته ، والذي لايفسر الكلمات
هو هذا الجو الذي يحيط بالنغم ، والذي يخلقه التيار
الروحي الشاعري الذي يغمر القصيدة ، في تطور من
الحنين الخالم الى العصبية الحارة والانفعال التلقائي
السريع . فمن امتزاج هذه العناصر المتباينة المتألقة
تتكون منها تلك النغمة المبلوذية واللينزية الفريدة
، التي هي من خلقه ، وقد استلهمها من ذاتية الروح
الاسبانية ، ونبل منها حتى الشمالة ثم اهداها اليها مفعمة
بحبه لها .

فهو نموذج ، ويتطور على يد المشاهير من معنى الفلامنكو
وراقصيه ، مستعيدا للذكريات الاندلس الجيتاني
القديم ، نسبة لما ترسب فيه من اسلوب الـ (Solear)
الريتمي ، والاجرامات التي تطور بها ، انه يصب في
النفوس ضيقا وقلقا نفسانيا ، قد يكون ثقيل ، ويترك في
الجو اثر غم عميقا ، لايمحوه الا اندفاع راقصة من
الجيتان أنيقة رشيقه في انفعال يستثير الشعور ويشيع
الدفء ، فتنبسط الاسارير .

وهذه هي الروح التي احتياها ذكريات تلك البقعة من
غرناطة الجيبية ، ومنها لحظات من هنائه العائلي ،
وفقدان ابنته ، لم يكن اذا للشعبية السوقية دخل ، كما
قبل في مناخ حميرة الذي غمر قصيدة البيازين - (Al-
baiein)

وتقول ابنته L AURA انه كان احيانا يروي لها عن
حافضة ذكرياته صورا من لمحات شبابه ونبذات للحظات
سعيدة ، بأغنية او قصيدة شعرية مثيرة لصورة روحية
أثرت فيه كهذا النموذج من أسلوب الـ (Martinette)
الذي كان خاصا بالاطراف الشعبية
لاقليم اشبيلية ، قبل ان يسرب الى مصاهر الحديد عبر
الاقاليم المختلفة ، ومع انتشاره يتلون بالروح المحلية
لكل منها :

يامصهرنا الجيتاني في (Triana) لايعرف عالمك
المحتدم القاسي
الا من ذاق مآك الكاوي ، وادمع للفقحات هلييك
الحارقي

لايعرف الالام المفزعة
الا من أثرته لمسات مطارك ، واصابتها القاطعة
لايعرف قوة جبروتك
الا من رأى آلاف الشرر تتطاير في رذاذ نجم احمر
لايعرف ذبذبة المدقات
الا من بهرته عنفها على السندان كصدى جلالجل
فضية فيزى الصلابة تنقسم الى لدن الرقاقة
ولي قلبي ، الى نورة زاهية
كمحبوبة أضحي لها اذا امتلكت

وثبت ان التطور الذي مرت به موسيقى البينز لم يغير شيئا من نظرة البينز للتعبير الموسيقي ، انها كانت البينزية من صدر حياته الفنية ، واعماله الكبيرة اللاحقة لم تغير شيئا في جوهر تفكيره الفني قد يزداد الالهام غزارة وسعة ، ويزداد معه ويختصر مفهوم التكنيك ، وتظل الشخصية البينزية مطابقة لذاتيته الاسبانية الصافية . فاستغلّت كل ما كانت تقترح به ارض ايبيرا ، وبلغت به السيادة الشاملة المطلقة . والحد النهائي للصعود الخلاق ، ولم يكن سبيل الى التكرار ، فجاء الموت وهو على قمة ازدهاره الفني .

ولذا ، فهو وحده الذي كان ، في ذاك الوقت ، يجرؤ على ان يعزّز ديوانه ذو الاثنتي عشر قصيدة بلقب بسيط اللفظ ، عميق المعنى والخيال ، والذي يحوي كل مايفسري الحس الانساني والادراك الذهني ، وتعبير مذكراته عن انه كان طورا صاحيا واعيا بحقيقة وضعه كرائد لتعليم الحركة الموسيقية في بلده ، وقد تحقق له ما كان يتوق اليه ، وطورا يتساءل ببراعة : « يا الهي ماذا يجنون في موسيقي حتى يدفعوا بها الى هذا الاوج »

والرد عليه هو ان جميع اعماله تربط بينهم بروح الهام موحد ، لم يتلون ولو تلونت الاساليب والصيغة ، وانما يجتذب الاعجاب بما تحويه من قوة خلاقة ومن ملاحظة المشاعر وغزارة التعبير في نفس الفلك الروحي الذي وصل في « ايبيريا » الى اروع ماسمعت الاذن والى ارفع التعبير الاسباني الحر . وانه خرج بها الى افق عالمي لم يكن يدري بوجودها . فشد الانتباه اليها ، حتى لم يوجد شعب على وجه الارض الا وجذبته موسيقى اسبانيا . ومن ثم فكان له أثر كبير في اشراف التعبير الموسيقي الاوربي . وتشهد اعمال من احتك به من المؤلفين المعاصرين مثل (Liszt) و (Chausson) و (Ravel) و (Debussy) وغيرهم على تأثرهم به ، وكان أن تبعه (Turina) (Defalla) و (Grandos) وصارت مدرسة خرجوا بها من جدران الاكواخ الجيتانية الفلامنكية المحلية وقد غمسوا أقدامهم بسدائهم ، وأوكلوا للنغم التمثيل الحق للروح الاسبانية .

أيقال بعد ذلك ان الفن ليس له وطن ؟



إذا ما نظرت الى تمثال تنسيون الواقف تحت سماء
لانتكشير ، في ظل قباب الكاتدرائيات الثلاث التي
تشرف على قرية مولده الحزينة ، لوجدت هذه الأبيات
التي كتبها الشاعر منقوشة على قاعدته :

أيها الوردة التي نبتت في شقوق الحائط المتصدع
أقتطفك من الشقوق .

وأمسك بك في يدي ، أمسك بجذورك وكله
أيها الوردة الصغيرة ، ولكن لو باستطاعتي
أن أفهم من عساك أن تكوني ، بجذورك وكلك
لو باستطاعتي أن أفهمك تماما ، لعرفت كنه الله
والانسان

والأبيات رغم كونها أبياتاً وصفية ، إلا أنها مفعمة
بالحزن والقلق ، ورغم بساطتها الظاهرية ، بل وأكاد
أقول تسطحها ، فإنها تعالج القضايا الأساسية لمشكلة
المعرفة ، معرفتنا لانفسنا وللعالم المحيط بنا ، ورغم أنها
تبدأ بذكر تفاصيل دقيقة متناهية في الدقة ، إلا أنها تنتهي
بالإشارة الى الكليات . من هو شاعر المتناقضات هذا ،
المتقلبة ذاته بالعموم ؟ من هو الفريد تنسيون ؟

ولد الفريد تنسيون في ١٦ أغسطس عام ١٨٠٩ ، في
أبرشية أبيه في « سومرسي » واضطر جورج والد تنسيون
أن يصبح من رجال الكنيسة بعد أن حرّمته عائلته من
الميراث وأوصت به لأخيه الصغير . ولقد كان لسوء
الطالع هذا اثر سيء على شخصية الوالد ، اذ جعله
رجلاً مكتئباً مريراً ، كما كان يلف المنزل المزدهم ظل من
الحزن .

ولقد زرع جورج تنسيون في موهبة ابنه عناصر
أخرى ، بخلاف تلك الكآبة الرومانتيكية . وعلى سبيل
المثال كان تنسيون الاب عالماً وعيماً للمكتب ، مما أتاح
الفرصة أمام الشاعر الاستفادة من مكتبة أبيه منذ
صغره .

وتلقى تنسيون تعليمه في مدرسة داخلية منذ كان في
الثامنة حتى بلغ الثانية عشرة ، وكانت هذه المدرسة تبعد
عشرة أميال عن منزله في سومرسي ، ولم يكن تنسيون
سعيداً بالمرّة في تلك المدرسة ، فالمدرس كان يضايقه
وزملائه لم يكنوا له المودة ، لأنه كان لا يشاركهم

تنسيون وسيدة جزيرة سالوت

عبد الوهاب محمد السري

أستاذ بكلية البنات / جامعة عين شمس

الثانية والعشرين من عمره . وجاءت الوفاة في اعقاب انتقل الفاتر لديوانه الاول ، فالترنم الشاعر الصمت لمدة عشر سنوات لم يكتب خلالها اي شيء ، ومر خلال تلك الفترة بأزمة عاطفية طاحنة ، كما كانت فترة اهتر فيها ايمانه الديني وتعرض لغوايات اليأس ، ولكنها كانت ايضا فترة نشاط خلاق ونماء . وخلال فترة « صمت العشر سنين » كان تنسيون يؤسس ويضع خلفه لما سوف يكتبه في المستقبل « فاعتكف في عام ١٨٣٣ في « حجرته الحبيبة » في سومرسي ، حيث تمكن من فرض ما يكفيه من الوحدة والهدوء اللازمين للعمل للبرشية بصورة حجم الاسرة الكبير . وكان يذهب للبرشية بصورة منتظمة للدراسة التي تضمنت اللغة الالمانية والفلسفة والعلوم ، ويبدو انه كان قد عقد العزم الا يسخر منه ناقد ما على أنه واحد من المثقفين ذوي « الوزن الخفيف » . ومن المؤكد انه قد قرأ في نفسه ان يكون معلما لجيله ، ويخلاف الدراسة ، فانه كان يقضي وقته فيما يفيد من مراجعة وتقيق للمقاصد القديمة التي نالها الكثير من سهام النقد القاسية ، وكذلك في نظم اعمال جديدة ، خاصة قصيدتي « بوليسيس » و « احياء الذكرى » (التي كتبها احياء لذكرى صديقه آرثر هالام) .

وبعد مغادرة تنسيون لجامعة كمبرج مباشرة مات ابوه وجده . فاصبح هو رب الاسرة ، وأخذ على نفسه نقلهم من « سومرسي » الى « ايبينج » وذلك حينما جاء رئيس البرشية الجديد وحل محلهم في المنزل القديم . واستطاع تنسيون في هذه الناحية الجديدة ان يستمتع بما في مجتمع لندن ، حينما كان يريد ذلك . ولكن ضاحية « ايبينج » لم تكن مبعث راحة كما لم تكن ريفية لدرجة التي تسعد آل تنسيون . لذلك بدأت العائلة سلسلة من التقلبات ، وبالرغم من حزنه وتأمله العميق داخل نفسه . الا أن تنسيون صافق كثيرا من مفكري عصره . فقد كان في حاجة ماسة لهذه الصداقة ، لانه ظل يعاني من الكتابة الشديدة الناتجة من فقره وصحته العليلة وقصر نظره المتزايد ، وقد فقد تنسيون المال الذي ورثه عن ابيه نتيجة لاستثمار خاسر ، ولكن اصدقاءه

العابهم ، ولقد عملت تجربته في المدرسة من حبه للبيت وارتباطه بدائرة العائلة الهادئة . كما زادت من حدة خجله والتفاهه حول ذاته وشكوه وعدم ثقته في الاغراب ، وهي صفات ظلت تلازمه طيلة حياته . وبعد خروجه من المدرسة ، تعلم على يد احد مدرسي القرية لفترة من الزمن ، ولكن بعد ذلك تولى جورج تنسيون بنفسه مسؤولية تعليم ابنه .

ولقد تألق نجم تنسيون تحت هذا النظام الاكاديمي من التعليم والذي تميز بشموليته أكثر من منهجيته ، واستفاد منه أكثر ما كان في المدرسة ، وأمدته عقلية أبيه الرحبة ، وذوقه الرفيع في الكتب بمعرفة عميقة في الآداب الكلاسيكية ، الامر الذي ترك أعماق الأثر على شعر تنسيون بإشاراته الكلاسيكية العديدة .

ولقد كان لالتحاق تنسيون بجامعة كمبرج أثر كبير على مستقبله ، لقد كانت هذه الجامعة تتميز آنذ بالجو المنعم بالسؤال عن المستقبل ، وبالمحاولات الجادة للمزاج بين العلم والدين . وكانت الدائرة التي انجذب إليها تنسيون تدعى « الحواريون » وهي عبارة عن مجتمع طلاب ذي عقلية اصلاحية ، يهتم بالمشكلات الاجتماعية والثقافية . ولقد استوحى تنسيون من دائرة الحواريين احساسا بمسئوليته نحو تعليم واثارة عقول بني وطنه .

وبعد البقاء في كمبرج لفترة ثلاث سنوات غادرها تنسيون دون أن ينال منها درجة جامعية . وكان اصدقائه الذين تعرف بهم في كمبرج يعتبرونه المتحدث الرسمي بلسان دائرة « الحواريين » كما كان في نظرهم بمثابة حامل رسالتهم ، وكانوا كلهم وخاصة صديقه الحميم آرثر هالام يكنون الاعجاب لشعره ، ولذا نجدهم يغالون في مدح مجموعة قصائده المسماة « قصائد غنائية أساسا » (١٨٣٠) (وهي مغالاة لم يتبعهم فيها نقاد عصره الذين يبنوا بعض نقاط الضعف في هذه المجموعة الشعرية) .

ولم تسر حياة تنسيون على وتيرة واحدة ، ففي عام ١٨٣٣ فقد اعز صديق له « آرثر هالام » الذي كان يتمتع بمواهب ادبية وشخصية ساحرة ، وهو بعد في

تسنون الخاصة ، حتى انه في عام ١٨٧٤ انهارت صحة زوجته من الاجهاد المفرط بسبب كونها زوجة له ومديرة لشئون البيت ، وسكرتيرة خصوصية له . وكان من الضروري تحت وطأة هذه الظروف استدعاء ابنها « هالام » المسمى باسم الصديق الراحل لوالده في صباه وشبابه الاول - من جامعة كمبريدج ، ليعمل عند ابيه سكرتيرا خصوصيا له بدلا من أمه . وكان من الضروري تجنب سماع تسنون لأي آراء نقدية قاسية ، لأن حساسيته المفرطة لم تكن لتسمح له بذلك ، كما كان يكره اي محاولة لمعرفة سيرة حياته وربطها بشعره . ولقد عهد لابنه هالام بمهمة تسجيل حياة ابيه بكل دقة حتى يفوت على المتطفلين والدعاة فرصة عمل ذلك .

ولما بلغ تسنون سن الشيخوخة ، كان قويا مثلما كان في شبابه . وتتابع مجلدات شعره واحدا وراء الآخر ، وكان آخر تلك المجلدات ما نشر بعد وفاته بثلاثة اسابيع .

ان خاتمة حياة تسنون كانت خاتمة امتزجت فيها الاحزان بالانتصارات ففي عام ١٨٨٤ قبل الشاعر على مضض منه ان يكون من النبلاء ، وكان ذلك بمثابة هدية منحها اياه صديقه القديم رئيس الوزراء « جلاد ستون » واعتبر تسنون الامر كمرتبة شرف للادب ولنفسه .

وكان شاعرنا أسير احساس طاغ بالمعم والفشل ، وقد حاول في قصيدته « حكايات الملك » تعليم الانجليز مثل وسلوك النبيل والفروسية ، ولكن تسنون كان يشعر ان العالم لم يعد يكرم مثل هذه المثاليات وان تقديره لها يقل استمرار . وبعد فترة قصيرة من رقاذه بسبب اعتلال صحته المتزايد ، مات تسنون في سلام محيط به أسرته . وكان صوت كلمات صلاته المفضلة الخارجة من بين شفهي صديق بجواره ، هو كل ما كان يسمع في صمت الحجرة التي ينيرها ضوء القمر .

ويرى الكثير من النقاد ان الفريد لورد تسنون هو شاعر البورجوازية الانجليزية المنتصرة ، وانه قضى حياته الادبية متغنيا بأجسادها وانتصاراتها التكنولوجية والاقتصادية والحضارية ، وان شعره ينطلق من تبسيط للواقع ومجاهل لتناقضاته العديدة المحتمة ، وفي هذا

قاموا بتوفير معاش له يحرمه من اعبائه المالية . وتزوج الشاعر وهو في الواحدة والاربعين من عمره من ايجيل سلود بعد خطبة دامت اربعة عشرة عاما .

ولقد استطاعت هذه المرأة ذات الاخلاق الدمة والرفيقة أن تخفف من حدة الكآبة التي كان يعيش تسنون في سوادها . وقد عملت اميل كمساعدة وسكرتيرة مخلصه . ولكن هذا لم يجعل منها ناقلة مفيدة له . فقد شجعت النزعة الاخلاقية والعاطفية في شعره . ثم جاء نشر رائعته « احياء الذكرى » عام ١٨٥٠ وهي مجموعة من القصائد الغنائية/ الرثائية القصيرة . وقد حظيت هذه القصيدة باعجاب الملكة فيكتوريا وزوجها . مما ادى الى حصول تسنون على وظيفة « شاعر البلاط الملكي » ، وكأي شاعر للبلاط الملكي واجه تسنون مصاعب ومتاعب الشهرة ، ولما اعتكف هو وزوجته في « فارينج فورد » فوق جزيرة « وايت » كان على زوجته ان تحمي من المتطفلين الفضوليين ، حتى توفر له الهدوء اللازم لعمله . وقد أحب جمهور القراء هذه القصيدة مثلما أحبها ملكتهم فيكتوريا . ولذا وجد النقاد أنفسهم امام ضرورة اعادة النظر فيما ادلوا به من احكام نقدية وتعليقات تستهجن تلك القصيدة من قبل .

وفي مارس عام ١٨٦٢ تلقى تسنون دعوة شخصية من الملكة لزيارتها في منزلها ، وكانت تلك الزيارة في مستهل صداقة حارة بين الشاعر والملكة ، ظلت تنمو من خلال المراسلة بينهما ولم تنته الا بانتهاء حياة الشاعر نفسه .

وجد تسنون أن السالحين في « فارينج فورد » مصدر ازعاج لعمله ، لذا قام ببناء منزل في « هازل مير » في مقاطعة « ماري » وسماه « الدورث » ورغم عزله المنزل بعض الشيء الا أن السالحين وكثيرا من الشخصيات العامة تبعوه الى هناك أيضا . وبذا أصبح منزل تسنون مزارا قوميا ، ومجسدا لكل الفضائل التي كان الفيكتوريون يجلونها ويعتقدون أهم يتمتعون بها . وأصبحت آراؤه في كل المواضيع على احترام وقبول جميع الانجليز . ولقد زاد الضغط الجماهيري على حياة

الشاعر صوتين ، أولهما هو صوت الموت والقنوط ،
والآخر هو صوت الحياة والأمل والمحب . يجنزه الصوت
الأول أن الحياة لا تستحق أن نحيها ، ولكن الشاعر
يكافح ضد الكتابة ويؤكد قيمة الحياة . فالإنسان هو
سيد المخلوقات لأن عقله يضعه في هذه المرتبة ، كما أن
كل إنسان فرد مستقل ، له إرادة حرة . ثم ينظر الشاعر
فيرى الناس متجهين إلى الكنيسة ، ويلاحظ من بينهم
أسرة تسير في وحدة عذبة وعند هذه الصورة البرجوازية
يغتني الصوت الأول ويرفع الشاعر عقبرته المتفائلة
بالغناء . لقد انتصرت الحياة . ولكننا نعلم أن الحياة
التي انتصرت هي حياة رتيبة مجذبة خالية من المعنى ،
وإن الصوت الأول ، صوت القنوط واليأس ، هو في
حقيقة الأمر صوت أكثر عمقا وأكثر معرفة بالواقع . اننا
نربط الآن بشكل آلي بين التفاؤل والحياة . ولكن هناك
ضربا من التفاؤل في صميمه انكار للحياة ، لأنه نفاؤل
مبني على تجاهل مأساة الوجود الإنساني ، وعلى تبسيط
للتناقضات واقعه الاجتماعي والتاريخي .

ومن حسن حظنا أن هذه التبرة المقلقة الزائفة لم
تسيطر على اشعار تسيون ، فهو مثل ماثيو أرنولد .
الشاعر والناقد الفكتوري المعاصر له ، ومثل كل
المهتمين بالإنسان كإنسان ، لا يرى الانجازات
التكنولوجية ، والنجاحات المادية والتقدم الصناعي
تؤدي بالضرورة إلى انتصار الإنسان وإعلاء شأنه
وذاته ، بل إن هناك منجزات تكنولوجية هي في صميمها
هزيمة للإنسان ، إذ أنها تجعل بيته الصناعية (السلع
والسوق وحركة الاقتصاد) تسيطر عليه وتبتله . وإذا
كان الشك قد خامر بعض أعضاء البرجوازية الانجليزية
بخصوص منجزاتهم الصناعية ومدى قيمتها الإنسانية
فلأنهم نجحوا إلى حد كبير في إسكاته هذا الشك ، أما
تسيون فإنه وهو الشاعر العظيم لم يتردد في مجابهة نفسه
وواقعه بكل ما فيها من تناقضات ، فهو لم يقل قيم
مجتمعه الذي سيطرت عليه الفلسفات العملية
والنفعية ، قيم كانت ترى الإنسان على أنه مجموعة من
الرغبات المادية البسيطة ، وأن السعادة هي اتباع أكبر
عدد ممكن من الرغبات لأكبر عدد ممكن من الأفراد .

القول شيء من الصدق ، فالتقدم الصناعي الذي دفع
بالبرجوازية إلى الحكم ومكنها من تسير دفة الأمور
بالطريقة التي تترامى لها ، هو نفسه الذي أدى إلى إغادة
صياغة العلاقات الاجتماعية بين الأفراد على أسس
جديدة ، وهو نفسه الذي أدى لظهور نقض
البرجوازية ، الطبقة العاملة وهو نفسه أيضا الذي
عمق التناقض بين الرؤية العلمية والرؤية الغيبية
للواقع . تجاهلت البرجوازية الانجليزية وشاعرها كل
هذه التناقضات وأعلنت أن كل شيء على ما يرام ، وإن
النظام سائد في داخل النفس والمجتمع الانجليزيين ،
فعل مستوى العلاقات الإنسانية تجاهل تسيون في شعره
الدوافع الغريزية وقدم صورة مبتسرة بعض الشيء
للعلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة عنده هي دائما رمز
العفة وطهر الذيل ، هي الزوجة الصالحة الخاضعة ،
والرجل هو حاميها وحامي منزله وأولاده ، وكل أفراد
العائلة يعيشون في وثام وسلام في بيتهم الانجليزي
العتيق . ويتم فكر تسيون السياسي بالتبسيط
الشديد . فكان على قدر غير قليل من السذاجة ، يأخذ
بما يسمى « بالامر الوسط في كل شيء » . فهو لم يكن
يؤيد الارستقراطية الزراعية في محاولتها سلب الشعب
الانجليزي حقوقه الدستورية ، إلا أنه ، في الوقت
ذاته ، كان يعارض اعطاء الشعب حقوقه السياسية
كاملة . كما أنه كان وطنيا وقوميا بالمعنى الضيق للكلمة .
فهو لم يكن يتردد في تأييد التوسع الاستعماري البريطاني
الذي بلغ ذروته آنذاك (وفي قصيدته مقدمة إلى الجنرال
هاملي يتفاخر بانتصار الجيوش الانجليزية على عراقي
وجننه في معركة التل الكبير) وحينما مثل تسيون عن
اتجاهاته السياسية ، أجاب بابا نفس اتجاهات شكسبير
وفرانسيس ليكون أي رجل عاقل . وهذه إجابته إن
دلت على شيء ، إنما تدل على ضلالة وعيه السياسي
وانعدام حسه التاريخي . ولعل ارتباط تسيون الشديد
بالبرجوازية وحضارتها يظهر في تمجيدته لقيم الفردية
العمياء وفي اغراقه في الذاتية ، وفي تفاؤله الزائد عن
الحد في بعض قصائده ، تفاؤل هو في صميمه تجاهل
لجلد الواقع المركب . ففي قصيدته « الصوتان » يسمع

راسخة - لا العاصفة الهائجة ولا الشمس الحارقة تؤثر في حزنها ، فهي مثل الآلهة قد انفصلت عن دورة الطبيعة الزمنية المحيطة ، ولذا فالشاعر يتخذ منها رمزا لحزنه الذي ينبغي ألا يتحول ، لانه لو تحول لأصبح كالدوات المادية التي لا روح لها ولا هدف من وجودها .

وقد فرضت قضية التغير والثبات نفسها بالحاح شديد على تسنون ، لأنه كان يعيش في عصر داروين الذي حاول ان يربط بين الوجود الانساني / التاريخي من جهة والوجود الطبيعي من جهة أخرى ، والذي كان يعتقد ان الوجود الانساني على كل مستوياته تحكم فيه قوانين طبيعية مثل الانتقاء والبقاء للأصلح ، أي ان الوجود الانساني لا يختلف في أي من وجوهه عن الوجود الطبيعي (والوجود الرأسمالي) المبني على التنافس والتطاحن ، ان الطبيعة الداروينية ، مثلها في ذلك السوق الرأسمالي ، غير مكرثة بالانسان والفردي ، فهي تحكم بالفناء على أنواع بأسرها دون أي اعتبار لمركزيتها في الكون ، وقوانينها الصارمة تسري على الانسان سرياتها على الاشياء والطبيعة .

الانسان آخر ما صنعت يداها ، الذي يبدو عليه الجلال

والذي تشع من عينه الرغبة البهية
الانسان الذي انشد المزامير تحت السماوات
المعطرة

والذي بنى المعابد ، وصل فيها دون انتظار
للثواب

الانسان الذي وقاسى من الآلام الكثيرة
والذي حارب من أجل الحق والصدقة
هل سيتحول حقاً الى مجرد رمال في الصحراء
تذروها الرياح

أو سيسجن داخل تلال حديدية ؟

ورغم ان التساؤل يتخذ طابعاً دينياً ، وقد يكون غيبياً ، الا أنه في الواقع تساؤل عن حقيقة الوجود الانساني ، هل الانسان مجرد جسد وورغبات كمية محدودة أم أنه كل مركب يعمل على المادة البسيطة ؟ هل الانسان مجرد عنصر من بين العناصر الاخرى ، أم أنه

وقد ظهر رفض تسنون لهذا التعريف الكمي والأي للانسان في مراثيه « احياء الذكرى » .

فتسنون يرفض ان يرى الانسان على انه مجرد وحدة انتاجية دائمة التغير بتغير البيئة المادية ، اقتصادية كانت أم اجتماعية ، ليس فيه ما يميزه او يفصله عنها . والايان بثبات الانسان وسط الهيئة هو في نهاية الامر ايمان بالقيم الاخلاقية والمبدئية التي تتسم بنوع من الثبات النسبي ، والتي لا يمكن قياسها او اخضاعها للمقاييس الكمية المتعارف عليها في عالم المادة - أي ان الايمان بثبات جانب من جوانب الطبيعة البشرية هو في نهاية الامر ايمان بما وراء المادة . والاغنية الشائسة من قصيدة « احياء الذكرى » تعبر عن رغبة الشاعر المترسقة في ان يصل الى مرحلة الثبات الميتافيزيقية هذه :

يا شجرة السرو العتيقة ، يا من تقبضين على
الاحجار

على شواهد قبور الموتى الراقدين تحتك ،
أن ألياك تلف حول الرأس التي خلت من
الاحلام

وجذورك تضرب من حول المعظام
وتأتي الفصول بالزهرة من جديد
وتأتي بالمولود البكري للقطيع
وفي ظلمتك يا شجرة السرو

تنبه دقائق الساعة حياة الناس الضئيلة
لكن ليس لك هذا التأتل ، هذا الازدهار
فانت لا تتبدلي في أي عاصفة

وشمس الصبح الحارة لا تستطيع
ان تغير مالك من مجهم من ألف عام
وهانذا أحملك فيك ايها الشجرة العيوس
وقد شمت شوقاً لكي اكوث في صلابتك
العنيدة

وأشعر أي التجرد من دمائي
وأهد بك وانمو في داخلك

تقف الشجرة اذن راسخة في احزانها تلف جذورها
حول رؤوس الموتى . وقد يأتي الربيع بالحياة والنضرة
للعالم ولكنها لا تمرها أي التفات ، فهي هي ثابتة

لما هو واحد ، لما هو الاول والاخير .
انت مثل حاضري وماضي
مكانك تغتر ، ولكلك ثابتة لا تتبدل

ونفس هذه التساؤلات عن الحياة والموت والمادة وما وراء المادة ، وعن التغير والثبات تعالينا في قصائد تنسبون عن الفن وعن وضع الفنان في المجتمع الحديث ، ومشكلة تحديد وضع الفن ووظيفته في مجتمع التكنولوجيا مشكلة واجهها الفنان ومشكلتها الحاد ، لأول مرة في العصر الحديث . وخاصة في المجتمع البرجوازي ، ففي اطار نظريات المحاكاة الكلاسيكية سواء كانت ارسطية (محاكاة الواقع) أم افلاطونية (محاكاة المثال) لم تطرح هذه المشكلة لان وظيفة الفنان وحدود الفن كانت واضحة ، كان المفروض في العمل الفني ان يمنحنا المتعة عن طريق محاكاة واقع خارجي ما ، وكانت مهمة الفنان ان يحاول ان يصل الى جوهر هذا الواقع ويتعد عن قشوره وتفاصيله غير الهامة ، كما ان المشكلة لم تظهر ايضا في اطار نظريات النقد الاخلاقية (ماركسية كانت أم كلاسيكية جديدة) التي ترى ان وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليس بقصد الامتاع وحده ، ولا حتى بقصد تعميق الادراك الفلسفي للواقع (باعتبار ان الشعر اكثر تفلسفا من التاريخ) ولما بقصد الارشاد والتوجيه الاخلاقي ايضا . اما في اطار نظريات النقد التعبيرية ، التي ترى ان الفن ان هو الا « تعبير عن ذات الفنان » فإن المشكلة تبدأ في الظهور على التو ، اذ أن هذا السؤال يطرح نفسه : ما جدوى مثل هذا الفن الذاتي لبقية البشر ، اذا كان الشاعر حقا هو ذلك الطائر الذي ينشد لنفسه ليدخل على قلبه المسرة ؟ لماذا يعالينا اذن بالاصغاء اليه ؟ وبيننا تؤكد لنا نظريات المحاكاة ان الفن يقدم « حقيقة موضوعية » لانه تقليد لواقع خارجي ، وبيننا تؤكد النظريات الاخلاقية ان الفن يقدم لنا « حقيقة » اخلاقية اجتماعية لان يصور لنا القيم في صور محسوسة نرغبنا في تطبيقها في حياتنا ، نجد أن النظريات التعبيرية تؤكد ان الفن لا يقدم سوى حقيقة سيكولوجية لاعلاقة لها بأي واقع منظور مندرک ،

يقف في وسط هذا الكون وفي مركزه ؟ وصل المستوى الاخلاقي يكون التساؤل ، هل هناك مجال للقيم الاخلاقية والروحانية بالمعنى العام والعلماني للكلمة ؟ أم انه يجب أن يخضع كل شيء لقانون العرض والطلب ، ولقانون الشراء بآرخس الاسعار والبيع بأغلاها . ولقوانين الانتاج الاقتصادية الاخرى ؟

ولا يجيب الشاعر على هذه التساؤلات ولا يحسمها (فهذه ليست وظيفة الشاعر ، وانما هي وظيفة الفيلسوف إذ يكتفي الشاعر بسبر اغوار القضية وتجسيدها كتجربة جدلية ومعاشة وليس كمنقولة فلسفية محددة الابعاد) ولكن تنسبون مع هذا يصل الى صيغة جدلية تؤكد التغير والثبات في ذات الوقت ويتخذ من نجمة المغرب (فسر) التي هي ايضا نجمة الشروق (فوسفور) رمزا جدليا للتغير والثبات الذي يعم حياة الانسان :

يا كوكب الزهرة الحزين (فسر) على
الشمس المدفونة
يا من تود ان تموت معها
انت يا من ترقب كل الاشياء المعتمة
والتي تزداد عتمة ، واذا بالجلال في تمام
فقد تحورت الجياد من المركبة
وها هو ذات القارب قد ارتاح فوق الشاطئ
وانت تسمع لصوت الباب اذ يغلّق
وتظلم الحياة في العقول
يا كوكب الزهرة البهيج (فسفور) يزداد تألقه
في الليل

من خلالك نسمع عمل الدنيا العظيم
وهو يبدأ وتسمع الطائر الذي لا ينام
ومن خلفك يأتي النور الاعظم
وها هو ذات قارب السوق فوق النهر
تتادي عليه اصوات من الشاطئ
وأنت تسمع مطرقة القرية تدق
وترقب تحرك الجياد
يا كوكب الزهرة الجميل في السماء والصباح ،
يا اسما مزدوجا

بأن الواقع هنا هو انجلترا الصناعية في القرن التاسع عشر بكل قبحها وعمليتها الضيقة .
في قصر الفن تشللو الروح وحيدة ، أو كما يقول الفنان الحارث :
ان الليل لا يجد متعة في اطفاله
شدوه الحفيظ وحيدا
تناظر متعة قلبي
في الاصغاء الى أصداؤه أغنيته التي ترددها الصخور المتعرجة

ولكن بعد مرور أربعة اعاء تبدل الروح في الاحساس بالذنب لانفصالها عن : سانية ومشاكلها اليومية . فيهبط الفنان الى عالم بني البشر ويحاول جهده ان يجعلهم يشاركونه في التمتع بجمال الفن . والقصة كما نرى ، تعبر عن صراع دائري في داخل تسبون ، وقد يكون من الاهمية بمكان ان نذكر ان الاجزاء التي يصف فيها الشاعر قصر الفن تتسم بالجمال وتتصف بالروعة ، بينما نجد ان تلك الاجزاء التي تصف الحياة او الواقع ففيها ضرب من الخطابية الطائفة تكشف لنا ان تسبون لم يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يقول . وبما له دلالة ان قصر الفن نفسه لا يهدم رغم ترك الفنان له ، بل يظل قائما شاعرا في انتظار الوقت الذي سيعود فيه الفنان اليه مع الآخرين . انه نزول للواقع ليس نزولا لا أوبة منه ، بل انه يحتفظ باحساسه بالجمال والقيم الروحية حتى لا يتلته عالم البورجوازية الكمي .

ويقابلنا نفس التوتر ونفس الشد والجذب بين عالين متناقضين في قصيدة «أكلو نبات اللوتس» المخدر. تبدأ القصيدة بداية بطولية ولكنها بعد البيتين الانتحاشيين يصيبها الابعاء والمخور :
هيا أقدموا هذه الموجة العالية ستعرفنا توا
الى الشاطئ » قال يوليسيس وأشار الى الجزيرة
في منتصف النهار وصلوا الى ارض
تبدو وكأنها ليس فيها سوى وقت الظهيرة
أرض تهب عليها ريح تحمل الحواس كأنها انفاس
رجل مستغرق في الاحلام

وقد رسم شللي صورة للفنان التعبيري في قصيدته الشهيرة الى « القبرة »
أنت كشاعر غثنيء
في نور الفكر
يترنم باناشيد لم يظليها أحد
حتى يتنبه العالم
ويشارك في آمال وخاوف لم يكن بأبه لها
أنت كعدلاء كريمة المحتد
تحتل ساعة
في برج قصر

لتواسي روحها المثقلة بالموى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خيلتها
والمقطوعتان السابقتان تصوران الشاعر - القبرة على انه يعيش في نفسه وبغنى لها ، يعيش وغثنيء في نور الفكر ، مترنما باناشيد لم يظليها أحد . وهو كعدلاء تعيش في برج قصر تظللها أخمائ . ان صور الحماية والمأوى المتكررة في المقطوعتين تبين ان وشائج الصلة بين الفنان والواقع قد انقطعت (وما يجدر ذكره ان هاتين المقطوعتين قد أثرتا على تسبون ، وخاصة على القصيدة التي ستعرض لها بالتحليل التفصيلي في هذا المقال) .

وبما زاد المسألة حدة بالنسبة لتسبون ولغيره من الشعراء الرومانتيكين المتأخرين ، هو أنهم ظهروا في منتصف القرن التاسع عشر وهو قرن الآلة ، والحقيقة المصمتة ، والقيم العملية الضيقة ، التي ترى لكل شيء ثمنه ، وإن الجمال ، لأنه قيمة لا ثمن لها ، فإنه لا جدوى ولا طائل من ورائه . خاصة إذا كان هذا الجمال هو تعبير عن حقيقة سيكولوجية لا يمكن لحواس البورجوازيين الغليظة ادراكها . ان تساؤلات تسبون في قصائده عن الفن هي تساؤلات عن وظيفة الفن وحدوده . ولكنها أيضا تساؤلات عن مصير الانسان في مجتمع حطمت الفلسفات النفعية كل قيمه ومثالياته . ومن أولى قصائد تسبون التي تعالج موضوع علاقة الفن بالواقع قصيدة « قصر الفن » تبدأ القصيدة بوصف رائع لقصر الفن ، ملاذ الروح للفنان الذي يبحث عن جمال منفصل عن الحياة والواقع (ويجب ان نذكر انفسنا

وفوق الوادي يسطع البدر (رمز الخيال الخلاق في الشعر الرومانتيكي)

ويجري الجدول الصغير في خفة كأنه الدخان ، ثم يأتي آكلو اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة في هذا الجو المروبي الحالم . يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذي يفقد الانسان الذاكرة (والوعي والاحساس بالتاريخ) ويجعل المرء يغوص داخل نفسه ، وتصبح الاشياء الخارجية بعيدة كل البعد . فاذا ما تحدث الآخرون ، فإن اصواتهم تكون كأنها منبعثة من القبر . ورغم ان المرء يكون يغطا كل البقطة ، الا أنه يبدو وكأنه غارق في النعاس لا يسمع سوى الانغام التي تنبعث من ضربات قلبه . يجلس بحارة يولييس ويتذكرون زوجاتهم واطفالهم وعبيدهم ، ويتذكرون الماضي بكل آلامه وأوجاعه وتناقضاته ، وحينما يقول احدهم « لن تعود الى أرضنا » يهيج الآخرون في الحال متشددين « ان جزر وطننا بعيدة وراء الامواج ، لا لن نجول في الارض بعد الآن » بعد هذه المقدمة الغنائية القصصية التي تبدأ بداية ملحمة ثم تتحول الى ما يشبه المراثية الغنائية ، ينشد البحارة نشيدا جماعيا يعلنون فيه سأمهم من الحياة الانسانية بكل تعقدها ، مفضلين عليها حياة الفطرة والطبيعة التي يستمتع فيها الانسان الى موسيقى ذاته :

لماذا ينبغي ان نكد ونتعب ، نحن السقف الذي يظلل كل المخلوقات وتاجها ، يقينا ان النعاس اعذب من الكد ، والشاطئ اهدأ من العمل في وسط المحيط والكفاح ضد الرياح والامواج والمجذاف . فلتستريحوا ياخوئي الملاحين ، فانا ناستكف هن التجوال من الآن .

وهكذا تنتهي رحلة يولييس ، رمز كفاح الروح الانسانية ضد العناصر الطبيعية جزيمة الانسان ، اذ أنه يندمج ويدوب في هذه العناصر ناسيا أو متناسيا ذاته ووعي . ورغم ان تنسيون يحاول ان يدفع هذه الحياة المروية ، الا ان وضعه لها يتسم بالابهام ! فالتفاصيل العديدة المحسوسة والمسببة التي يستخدمها تين ان دفعة الواعي للمروء ليس كاملا ولا مطلقا اذ ان هذه

التفاصيل تجذب اهتمام القارئ وتشد إليها ، بل وتغدر حواسه ، كأنه قد أكل من هذا النبات العجيب . ان العمل والكفاح في داخل اطار المجتمع البرجوازي لا معنى لها ، لانه سيتج عنها مزيد من الانتاج السلمي والتطور الكمي أو الدائري لانه تطور لا اهداف له . ولهذا السبب يكتب الهروب شيئا من الايجابية ويصبح ضربا من الاحتجاج على عالم خال من المعنى ، بل انه يصبح السبيل الوحيد امام الفنان البرجوازي الذي يود الحفاظ على انسانيته دون أن يحاول الفكك من أسار قيم مجتمعه .

والصراع بين الجمال والواقع ، وبين الخيال والحس العملي الضيق ، وبين الذاتية التي تنكر الواقع ، والموضوعية التي تنكر الذات ، هو الاطار الذي تدور فيه احداث قصيدة تنسيون « سيدة جزيرة شالوت » التي سنورد فيما يلي ترجمة كاملة لها :

الجزء الاول

على ضفتي النهر تمتد
حقول الشعير والشيلم الشاسعة
تمتد فتكسو السهول الى ان تلتقي بالسياء
والطريق يخترق الحقول
الى كاميلوت ، عديدة الابراج
يغدو الناس ويروحون
يمجدون حيث يزهر السوسن
هناك حول جزيرة شالوت
حينما تلهب الريح يكسو البياض اشجار
الصفصاف ، وترتجف اشجار الحور
والنسيم الخفيف يعمم ويرتعد
حينما يهب على الموجة الراكضة ايدا
بجوار جزيرة النهر
المتدفق نحو كاميلوت
اربعة جدران واربعة ابراج رمادية
تشرف على أرض تكسوها الازهار
حيث تظلل الجزيرة الساكنة

هناك تدور دوامة النهر ،
وهناك يمر شبان القرية في خشونتهم
وقتيات السوق مرتديات عباءاتهن الحمراء
يمرون على شالوت
آونة ترى كوكبة من الفتيات المرحات
او راهبا مغطيا فرسه الصغير المتهمل
وأونة ترى راعيا مجمد الشعر
او غلاما طويل الشعر مرتديا ثوبا قمرزيا
يمرون عليها في طريقهم الى كاميلوت ذات لابرانج
وأحيانا تشرى على صفحة المرأة الزرقاء القرسان
قادمين - كل على صهوة جواده - الفارس بجوار أخيه
ولكنها ليس لها من فارس وفي صادق
سيدة شالوت
ومع هذا لا تزال السيدة تجد فرحا بالغا
حينما تنسج صوره المرأة الساحرة
وكثيرا في الليالي الساكنة
تمر جنازة مترفة ، تصاحبها الاضواء والموسيقى
متجهة الى كاميلوت
وعندما سطع البدر في كبد السماء
جاء عاشقان شابان اقترنا لتوها
و لقد سئمت نسيج الظلال
قالت سيدة شالوت

الجزء الثالث

جاء مغطيا صهوة جواده بين حزم الشعر
على مقربة من حافة خيليتها
وأشعة الشمس بين الأوراق تعشى الابصار
وانعكست السنة الذهب على دروع سيقانه
سيقان الفارس الجسور سير لانسلوت
انه من فرسان الصليب الاحمر ، يركع دائما
لسيدة مرسومة صورتها على درعه
المائل في الحقل الاصفر الذهبي
بجوار جزيرة شالوت النائية
وتللا للجم المرمع بالجواهر في انطلاق

سيدة شالوت
بجوار الشاطئ الذي تكسوه غلالة من اشجار
تتهادى القوارب
تجرها الجياد المتمهلة
ويسبح القارب ذو الشراع الحريري
طائرا الى كاميلوت
ولكن من ذا الذي رآها تلوح بيدها
او رآها واقفة في شرفتها ؟
هل يعرف كل من في البلدة
سيدة شالوت ؟
في الصباح الباكر ، حينما يعمل الحاصدون
بين الشعر المدروس ، هم وحدهم
يسمعون أغنية يتردد صداها شجيا
وتساب في صفاء من النهر
الى كاميلوت ذات لابرانج
وفوق المرتفعات الطلقة ، حيث يكندس
الحاصد المهلك حزم الشعر في ضوء القمر
يصغي ثم يمس انها السيدة المسحورة
سيدة شالوت
الجزء الثاني

هناك ليلا ونهار تغزل سيدة شالوت
نسيجا ساحرا ذا ألوان بهيجة
وقد سمعت مرة همسا يقول :
ان لعنة ستحل عليها ان هي توقفت
عن النسيج لتتطلع الى كاميلوت
ولانها لا تعرف كنه هذه اللعنة
استمرت السيدة في نسجها
غير عابئة بأي شيء آخر
سيدة شالوت
تتحرك ظلال العالم واضحة
على المرأة الصافية
التي تتدل امامها طيلة العام
وعلى صفحاتها ترى الطريق المزدحم
يلتف منحدرًا الى كاميلوت

الجزء الرابع

الرياح الشرقية العاصفة واهنة
والغابات الشاحبة الصفراء ذاوية
والجدول الفسيح ينوح بين ضفافه
والسما الملبدة يطل منها المطر
على كاميلوت ذات الابراج
نزلت السيدة ووجدت قاربا
طافيا تحت شجرة الصفصاف
وعلى مقدمة القارب كتبت
« سيدة جزيرة شالوت »
وعلى صفحة النهر الممتن المنبسطة
كانت السيدة كعراق جسور في غيبوبة
يرى نكبتة كلها
بنظرات زجاجية
سيدة جزيرة شالوت
وعند انتهاء النهار
فكت السلاسل واستقلت القارب
وحملها التيار بعيدا
سيدة جزيرة شالوت
استقلت القارب مدثرة بثوب في بياض الثلج
تطير فضفاضا من حولها يمينا ويسارا
وتساقطت الاوراق عليها في رقة
خلال جلبة الليل
وطغى بها القارب الى كاملوت
وبينا مهادت مقدمة القارب متعرجة مع النهر
الذي يجري بين التلال التي تكسوها اشجار الصفصاف
والحقول
سمعها الناس تشدو بأخر اغانيها
سيدة جزيرة شالوت
سمعوا ترنيمة حزينة مقدسة
مرتلة بصوت مرتفع خفيض
الى أن تجمد دمها ببطء
واعتمت عينها تماما
وهما رانيتان لكاملوت ذات الابراج

كأنه غصن من نجوم
تدلى من المجرة الذهبية
ورنت أجراس اللجام في مرج
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
وتدلى من حزامه المزركش
بوق فضي هائل
وكان يسمع صدى رنين درعه ، حينما كان يعدو
فرسه بجوار جزيرة شالوت النائية
تألق السرج الجلدي المثقل بالجواهر
في الجو الازرق الصحو
وتوهجت خوذته والريشة التي تعلوها
مثل لسان الذهب
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
كان كالشهاب الوضاء ذي اللحية
الذي يجبرجر اذيال الضوء في سقوطه
تحت عناقيد النجوم المتلألئة ، في السماء الارجوانية
التي تخيم على جزيرة شالوت الساكنة
تألفت جبهته العريضة في ضوء الشمس
وفرسه الخرمي كان يعلأ الارض بحوافر مصقولة
وانسابت خصلات شعره السوداء الفاحمة
من تحت خوذته
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
توهجت صورته في المرأة البلورية
آتية من الشاطئ ومن النهر
« آه يا عيني » كان يشدو بجوار النهر
السير لانسلوت
تركت النسيج ، تركت النول
ذرعت الحجر جبهة وذهابا ثلاث مرات
رأت زهرة الزنبق تتفتح
ورأت الخوذة والريشة
ثم رنت بنظرها الى كاميلوت
فطار النسيج وسبح في الفضاء
وتصدعت المرأة من كل جانب
لقد حلت على اللعنة ، صرخت
وصبحت سيدة شالوت

وحبوبة ، فالحصاد يصدون والعشاق يعشقون وينات
السوق في العبايات الحمراء ، كلهم يذهبون الى كاميلوت
متعددة الابراج مارين في طريقهم على جزيرة شالوت .

اما الجزيرة ذاتها فهي المركز الساكن الثابت ، عالم
الفن والجمال الذي لا يتحول ولا يتبدل . بين اربعة
جدران واربعة ابراج رمادية تجلس سيدة الجزيرة امام
مرآتها الصافية لا تقوم بأي فعل انساني وانما تنسج ظلال
العالم المتحركة على صفحة المرأة ، أي انها لا تخلق سوى
ظلالا للظل ولكنه على الرغم من ذلك ظل جميل ،
فالظلال المتعكسة ليست الواقع غير المشكل بل انه واقع
منظم يحيط به اطار المرأة ، كما انه ليس انعكاسا مباشرا
للواقع اذ ان المرأة الزرقاء تصفيه وتنقيه وتضفي عليه
بعدا جماليا . ثم تأتي الناصجة الماهرة فتخلص تلك
الاشكال من الحركة وتمتحنها بالثبات الابدني .

وحركة سيدة شالوت ذاتها حركة متكررة لا نهاية
لها ، اقرب للسكون منها الى الحركة وهي تركز على
نسجها الخلاق الى درجة يخفي معها الزمان والمكان
وتصبح وعيا ثابتا مطلقا منعزلا عن كل ما يحيط به . ان
هذا العالم الثابت بمثابة اللغز لن يستغرقهم تيار الحياة
العادية . ولعل هذا يفسر لم تبدأ القصيدة بسلسلة من
الاسئلة عن سيدة شالوت ، وتنتهي كذلك بالتساؤلات
عن كون ؟ ، وبكلمات السير لانسلوت التي تنم عن
عدم حساسيته وتكلسه الوجداني . اذ كيف يأتي للسوقة
فهم ما هو مطلق وثابت ؟ ولكن اتران عالم الفن المجرد
اتزان غير حقيقي بل وزائف ، ولذلك كان من السهل
على الحياة ان تقتحمه بكل عنف وفساوة ، فبينما تنسج
السيدة الظلال الصافية الزرقاء تظهر بغتة صورة السير
لانسلوت المحارقة (وصورة النار والسنة والهب هي
امتداد للاشارات الجنسية الواضحة ، للعباءات
القرمزية والاحية الذين تزوجوا لتوهم اي ان سير
لانسلوت هو تعبير نهائي ومكثف عن كل توترات سيدة
شالوت المكتبوة) وعند ظهور الصورة تنظر سيدة
شالوت الى كاميلوت ، الى عالم الواقع ، فتعظم المرأة في

وقبل ان يحملها التيار
الى اول منزل بجوار النهر
مرغمة اغنيتها ، اسلمت روحها
سيدة جزيرة شالوت

سبح جثمان السيدة وضاه
شاحبا تحت البرج والشرقة
بجوار سور الحديقة والاهياء
وبين المنازل العالية
سبح في سكون الى كاملوت
جاء الجميع الى المرفأ
الفارس والتاجر النبيل والنبيلة
وقرأوا اسمها عند مقدمة القارب
« سيدة جزيرة شالوت »

من تكون ؟ وماذا ترى ؟
ثم لحدت اصوات البرج الملوكي
في القصر المضيء الغريب
ورسم كل إشارة الصليب على صدره من الخوف
كل فرسان كاملوت
ولكن لانسلوت تفكر هنيهة
وقال « انها الميحة الوجه ،
فليسبح عليها الله رحمة
سيدة جزيرة شالوت »

تعالج القصيدة كما اشترت آفا ، قضية علاقة الفن
بالواقع ووظيفة الفنان في المجتمع . ولكن تنسيون في
هذه القصيدة لا يلجأ الى التيسطات البورجوازية
المثاقلة ، كما انه في الوقت ذاته يرفض القبح داخل
نفسه وخياله ، ولذلك فهو يقدم لنا ، وفي امانة بالغة ،
التناقض ذاته بدلا من الحلول المؤدية الى حسمه . ولعل
هذا يفسر طريقة بنائه للقصيدة على هيئة عجلة متحركة
مركزها ساكن ثابت ، تدور عجلة الواقع بما فيها من
تنوع وحياة ، فدائمة النهر تدور الرياح تهب الامواج
تركض نحو الشاطئ ، والقوارب تنهادى والناس
يغدون ويروحون والراهب يغطي صهوة فرسه الصغر ،
وهذه الحياة المنسابة الجارية هي حياة كلها خصب وتجدد

علاقة متينة بين الفن والواقع ، علاقة اساسها الحب وليس القسر او الدوافع العملية ، ولهذا السبب فهو يبين ان كلا العالمين قاصر ناقص رغم جماله . وقد الملح الى علاقة الحب هذه ، بأن جعل الكلمات الثلاث الاساسية في القصيدة ، (شالوت) - و (كاميلوت) و (لانسولوت) ذات قافية واحدة ، وتشابه اصوات هذه الكلمات بربطها في لا وعينا الواحدة بالأخرى .

وقد اختار تنسيون قصة رومانسية ايطالية تدور أحداثها في العصور الوسطى - قصة دونادي سكالوتا - ليقدم هذه القضية الحديثة - والقصة تنسم ببساطة الاساطير فلا توجد فيها شخصيات متكاملة ، بل هناك اميرة وفارس وفلاحون ، تماما كما هو الحال في قصص الاطفال ، كما ان القصة تحتوي على بعض الموضوعات المتكررة في الاساطير مثل موضوع « اللعنة » التي لا يمكن ان نعلم اصلها ولا كنها ، مثل قصص الشاطر حسن حينما يعطيه الجنى او الرجل العجوز اربعين مفتاحا وبخبرة انه يمكنه ان يفتح تسع وثلاثين بابا ولكنه عليه ان يترك الباب الاربعين مغلقا والا حلت عليه اللعنة . ولكننا نعرف من البداية ان الشاطر سوف يفتح الباب الاربعين (تماما مثل باندورا في الاسطورة الاغريقية) ان ذلك هو قدره والمحتوم لانه بشر قلق يحب للمعرفة ونفس الموضوع يتكرر في قصة الجميلة النائمة حينما تحمل اللعنة على الاميرة والملكة ، ولا يرفعها سواه هو : الامير فارغ القوام الذي يقبلها فتعود لها الحياة (وشالوت هي الاميرة التي حلت عليها لعنة غريبة ، ولكن اميرها جهول فظ لا يعرف الحب ، فلا يطبع القبلة على خدها ، ولذا فهي تموت ولا يكتب لها الخلاص) .

وقد اختار تنسيون هذا الاطار القصصي الاسطوري ليكسب قصيدته شيئا من الموضوعية ويربط بين ما هو محلي وآني بما هو عالمي وازلي ، ورغبا ان الشاعر يرتدي قناع القصص وقناع الشخصيات المختلفة ، الا ان القصيدة تنحو منحى غنائيا واضحا لا اثر فيه للعناصر الدرامية او حتى القصصية ، واذا كان الغرض من الشعر

التويعير النسيج وترتك السيدة الابراج والجزيرة لتموت صريحة هراها ورغبته العارمة في الحياة . ولكن مما يستحق الملاحظة ان الروح الغنائية في هذه القصيدة لا تترك الجزيرة لخدمة الناس وللتعرف على الواقع ، انما تتركها ارضاء لرغباتها ولتحقيق ذاهها ، اي انها عاشت متمركزة على نفسها وماتت كما عاشت ، وهذا يفسر غناؤها المستمر حتى لحظة موتها .

وهكذا نرى العالمين ، عالم الحياة والاخصاب ، الذي هو في الوقت ذاته عالم السوق والتفاصيل المبعثرة والرؤية المحدودة ، عالم الحركة التي مآلها الزوال لانها لا مركزها ولا اطار . ومن ناحية اخرى نرى عالم الفن هو عالم السكون والثبات الذي تنسم به كل المطلقات والمقدسات والمثاليات ، ولكن الثبات هو ايضا سمة الاشياء الميتة عديمة الحياة . ان الحياة لكي تحافظ على حركتها تفقد جمالها ومعناها ، والفن كي يحافظ على ثباته يفقد مقومات الحياة ، هذا هو التناقض الذي حاولت القصيدة تمجيد دون حسمه .

ويبدو ان تنسيون كان واعيا تمام الوعي بهذا الجانب من قصيدته . ففي النص الاصيل الذي نشر عام ١٨٣٢ نجد ان الشاعر قد وصف سيده شالوت بانها تعيش حياة خالية من الفرح والحزن ، وهو وصف يبين ان حياتها مقحولة مجذبة تماما ، كما انه في نهاية هذا النص ذاته يشير الى « اذكيا كاميلوت للتخمين » وهو بهذا قد وصف الواقع بانه واقع ساقط دني لا امل فيه . حذف تنسيون كلا البيتين ، وحاول تعميق احساسنا بجمال العالمين المتناقضين ، عالم الفن وعالم الواقع ، وتركتنا دون ان يصدر حكما في هذا الانهاء او ذاك ، وهو بهذا قد زاد من ابهام القصيدة ، وصور للقارئ بامانة ازمة الفنان وقلقه في المجتمع البورجوازي - مجتمع حي يتحرك في دينامية عمية لا مركز لها ، لا يملك الفنان ازماءا الا ان يلوذ بابرار الفن والسكون ، جاعلا من ذاته ووعيه المركز الوحيد ، ولكنه لحظة ان يفعل ذلك يفقد اتصاله بجمع الحياة ، ويبدو ان الشاعر يلمح الى انه يجب ان تنشأ

جزئيات وتفصيل شعره المحسوسة ، ولذلك يصبح من المهم للغاية ان يركز قارئ شعره اهتمامه عليها وحدها دون سواها . والاهتمام الزائد بالتفاصيل المحسوسة هو في حقيقة الامر تعبير عن التزام تسنيون بالقيم الجمالية الخالصة . فالمحسوس في الشعر هو الواقع بعد ان اعيدت صياغة تفاصيله ، وبعد ان فرض عليه معنى ذاتيا جديدا ، كما ان المحسوس هو وسيلة الشاعر لنقل رؤيته دون اللجوء الى التفكير المجرد او الى التأمل . ولكن الاستغراق في المحسوس حين يصبح نهاية في حد ذاته ، وهو هروب من التفكير او الوعي ، ويصبح المحسوس الجمالي والمركب وكأنه المطلق الذي يتخطى الوعي الانساني الاجتماعي والتاريخي . وهذا يؤكد قصيدة سيلة جزيرة شالوت على مستوى التفاصيل المحسوسة موقفا متناقضا مع نهايتها المنظورة التي ترك السؤل دون اجابة والموازنة دون حسم . هذا الاهتمام المفرط بالمحسوس ، الذي يجعل التقويم النظري غير ذي بال ، هو الذي ادى في نهاية الامر لظهور المدرسة الرمزية حيث يصبح الرمز هو الوسيلة لاكتشاف عالم المطلق . ولكنه في الوقت ذاته هو نفسه الغاية والهدف لانه جزء من عالم المطلق . ونفس الاتجاه ادى لظهور مدرسة التصوريين (الانشائية) بقيادة ازرا باوند ، حيث تصبح الصورة وسيلة تمنح من طرفها الشاعر الثبات للحظة عابرة متوترة دون محاولة البحث عن كنه هذه اللحظة او معناها .

ورغم اننا حاولنا ان نربط بين استخدام تسنيون للمصور والتفاصيل المحسوسة ببعض الاتجاهات الجمالية الحديثة الا انه من الواجب ان نبين ان صور تسنيون تختلف كثيرا عن الصور في الشعر الحديث . فهي اولا صور تهدف الى خلق احساس عام بالانقباض او بالفرح لدى القارئ دون محاولة لتحديد هذا الاحساس ، ولذا فان القارئ يفرق في سيل من الصفات والصور التي لا تساعده على فهم او تحديد الموضوع الاساسي ذاته . كما ان صور تسنيون ليست مركبة مثل الصور في الشعر الحديث ، بل انها تصبح احيانا صورا تشبيهية ، بمعنى

ذي النزعة الدرامية هو تقديم صراع يدور بين شخصيتين او اكثر ، او يدور داخل شخصية واحدة ، واذا كان الهدف من الشعر القصصي هو محاكاة حدث ما وتقديم حبكة ذات بداية ووسط ونهاية . فهدف الشعر الغنائي التعبير المباشر عن الذات . وقصيدة سيدة جزيرة شالوت هي من الشعر الغنائي ، بل والشعر الغنائي الخالص ، فعل الرغم من انها صيغت في شكل قصة الا انه لا القصة ولا شخصياتها تجلب انتباهنا ، اذ ان ما يستحوذ على اهتمامنا هو عواطف التشدد وهمومه .

ومما له دلالة كبيرة ان الحدث الرئيسي في هذه القصيدة (وقوع السيدة شالوت في حب لانسلوت) هو حدث داخلي وجداني لا يتم بعد لقاء او موقوف او مواجهة بل يتم فجأة على المستوى القصصي وقد وصف تسنيون هذا التحول من خلال عدد من الصور والمناظر كل واحد منها معادل موضوعي لما يدور في وجدان السيدة الى ان تتوهج صورة الفارس في المرأة البلورية مسببة لها الخراب والوار . ورغم ان التفاصيل والصور المحسوسة الكثيرة في القصيدة القصصية تعمق حركتها ، وتقلل من اهمية الشخصيات والاحداث الا ان تسنيون يلجأ لها لان عبقرية الشعرية كانت تفرض عليه ان ينحني غنايا مباشرا ، وان يتحدث من خلال الصورة المباشرة وليس من خلال الحدث او تحليل الشخصيات .

ويمكن القول بان الصورة الشعرية اداة غير قاصرة على الشاعر الغنائي ، بل يستخدمها الشاعر الدرامي والقصصي ، وهذا قول حق ، ولكن الصورة في الشعر الدرامي والقصصي تكون جزءا من - اطار اكبر هو الحدث او تحليل الشخصية ، اما في شعر تسنيون ، فانها تنفصل عن سياقها الدرامي وتكاد ان تصبح هدفا في حد ذاتها .

وقد وصف آرثر هالام صديقه تسنيون بانه شاعر الحواس والخيال المترف ، لانه - اي تسنيون - يركز على

الجمال أو الفن ، كما ان شعره مفعم بالحزن لما ولي وانقضى أو بسبب العجز الانساني ، وثبوء قصائده ليست هادئة وإنما رنانة صاخبة ، بل انه أحياناً يرتدي عباءة التبي المنشد الذي يتوقع من اشعاره ان تهدي العالمين واسلوب تنسيون ليس موجزاً ومركزاً (كما هو الحال في الشعر الحديث) بل هو مطب ومسهب كما انه اسلوب مهذب متألق يستخدم صاحبه الايقاعات والانغام بشكل واع بذلك ، يتعد كل البعد عن لغة الحديث اليومية وإيقاعاتها .

ولعل الخاصية الأساسية في شعر تنسيون التي جعلت الشعراء والنقاد المحدثين ينفرون من شعره هو انه في قصائده الطويلة (بل وفي بعض قصائده القصيرة نوعاً) يلجأ الى تزيير ما يرى وما يشعر به دون اللجوء للتلميح والاشارة والاستعارة . وليس اعظم الشعر هو ما يقدم لنا افكاراً سامية او مشاعر عظيمة ، وإنما هو الشعر الذي ينقل لنا تجربة حقيقة مترجمة الى صور وإيقاعات وشكل موضوعي تعمق من وعينا ، عن طريق اناقة الفرصة لنا لخوض تجربة منظمة ذات معنى ودلالة ، وليس مجرد تجربة عاطفية لم تخضع للتنظيم والتقييم والواعين .

وتشاهد ايماننا هذه اعادة اكتشاف لتنسيون باعتباره شاعر الحساسية الحديثة ، فوعيه الزائد بلذاته ، واحساسه بالضيايق وهجومه على الماديات والتكنولوجيا ، واهتمامه بالامطورة كوسيلة للتعبير الفني ، هي كلها خصائص يتميز بها الشعر الحديث .

ويغض النظر عن رومانتيكية تنسيون أو معاصرته فانه يعد من اكثر الشعراء تمثيلاً لعصره ، كما اننا اذا نظرنا الى شعره نظرة جمالية مجردة لوجدناه يتسم بالبراء والتتوع وينم عن مقدرته الشعرية الفالفة (على حد قوله اليوت) .

ان طرقي التشبيه لم يندجما ليكونا كلا عضواً جديداً . بل انهما يحتفظان باستقلالهما الواحد عن الآخر ، وبارتباطهما بالواقع الخارجي الذي لا يتمتع لعالم القصيدة أو لوجدان الشاعر . (وخيال تنسيون بوجه عام خيال تشبيهي ، فالقصة التي تروىها القصيدة قصة تشبيهية واضحة الدلالة ، كما ان استخدامه للالوان في القصيدة ، هو الآخر ، استخدام تشبيهي بل وأحياناً مجرد زخرفي ، ولذلك ففواصل شعره لا تفاجئنا بأي حال لان المعنى مقرر منذ البداية) ونتجه صور تنسيون الى خارج القصيدة وليس الى داخلها . فنجد ان الصور والتفاصيل تتوالى دون ان تترك لدى القارئ انطباعاً مكثفاً تساند فيه الصور بعضها البعض ، ولذلك يظل المعنى العام مجرداً مسطحاً غائماً المعالم . (ولعل هذا التسطح ولقدان العالم ناجم عن ضعف ملكة النقد عنده كشاعر ، وعن ضعف الوعي النقدي في العصر الفكتوري ككل) .

وقد شهدت اوائل القرن الحالي ثورة عارمة ضد تنسيون ، فوصفه اودن بأنه اغنى الشعراء الانجليز على الإطلاق فقد كان يعرف كل شيء عن الحزن ، ولكنه لا يعرف أي شيء . وكان اليوت وياوند يريان ان شعره يتسم برومانسية عارمة رجراجة تقف على طرف نقيض من الشعر محدد المعالم والابعاد الذي كانا يدعوان له . ولايد وان نقرر بان تنسيون شاعر رومانتيكي اولا واخيرا ، فرغم انه اكتشف حقيقة الطبيعة البدائية وقسوتها الا انه مع ذلك استمر في استخدام صور شعرية مستمدة من الطبيعية ، ونادراً ما تدور أحداث قصائده في المدينة . كما ان شعره لا يعالج موضوعات عديدة متنوعة بل يدور حول عدة نقط محددة مثل موضوع البحث عن حقيقة روحية عليا تتخطى واقعنا المتجزئ مثل الحب (حب الله للانسان وحب الرجل للمرأة) أو

مطالعات

أهم صفات بيرلوتي الخيال المفرط الذي أحاط بشخصيته المضطربة . فهذا الخيال هو الذي جعله يتجاوز جدران قصور مدرسته ليلحق في أجواء البلدان المدارية المشرقة ، حيث المغامرات الخيالية . وهي العوالم التي طوف بها بعد بلوغه سن الشباب . وهكذا تحولت رغبات طفولته الى جزء من ايقاع الحرب الذي تمرس فيه : فما أن كان يستقر في مكان ما أو يتوافق مع ظروف أو شخصية ما - وغتلف وسائل تنكره التي كانت هي الأخرى من وسائل الحرب - حتى كان الملل يداومه من جديد ويطرده في تيار حياته المضطربة . فقد هرب من حياة الساحل الى الأفاق البعيدة المرتبطة بحياة ضابط بحري ، كما هرب من ذاته باعتباره جوليان فيو الى كيان آخر يرتبط باسم « بيرلوتي » وحاول التغلب على قصر قامته بازتداء أجنبية ذات كعب عال ، واستعمال صندوق الأصباغ . وهرب كذلك من صرامة نشأته في كنف أسرة تعتنق مذهب الميجونوت^(١) الى دفع الاسلام ، مما جعله يهرب من منزل أسرته المتواضع الى خلوته التي صممها على مراحل ، حيث الأجواء التركية والعربية التي هيأها بما جمعه خلال رحلاته الشرقية . وكان المسجد الذي بناه في منزل أسرته في روشفور ، والذي يعتبر تنوعا لكل هذه الخيالات المشرقة ، يسجل الحرب النهائي من الشرق الى الغرب .

وفي هذا المسجد الذي كان بمثابة محور نزعاته الهروبية وضع شاهد مقبرة خليلته الشركية ، الذي كان يرمز الى الحب المفقود والأشواق المكتومة ، ولو أنه أحاطه بشطحات خياله المسرف .

ولقد كان لوتي بالنسبة الى جمهور قرائه بمثابة « الساحر » الذي جذبهم بكتبه التي سجل فيها ما صادفه من أحداث خلال تجواله المستمر في البحار باعتباره ضابطا بحريا ، وقد ذهب البعض بعد وفاته الى أن كتاباته ليست سوى نسج من الكذب والأمانى ،

عاشق الشرق "بيرلوتي"

أحمد عبد الرحيم مصطفى

• استعنا في هذا العرض بكتاب (Pierre Loti, Portrait of an Escapist) من تأليف : (Loisley Blanch (Collins, London, 1963) .

(١) اتجاه للذهب البرونزي الكلاسيكي في فرنسا .

فيو وهو الزواج الذي جعله يطرح المذهب الكاثوليكي وليد قصة حب ، وظلت علاقتها قوية حتى النهاية . وقد كرس لوتي حبه لأمه ولم يبق شيئا لوالده . وظل يحتفظ باللعب التي اشتريها له ويكل المخلفات التي كانت تحيها والتي ريعته بالمأضي الذي شارك فيه والدته . . ولهذا كان شديد الحزن الى الأسرة كلها بارحها ، وكان ينفر من أي فراق أيًا كان نوعه . ولما كانت والدته شديدة التدين فقد قرر في بداية حياته أن يصبح كاهنا .

ومن شخصيات الأسرة الأخرى التي أثرت في لوتي أخوه الأكبر جوستاف الذي كان يكبره بثاني عشر عاما .

وكان جوستاف مثقفا شديداً التعلق بالأسرة ومحبة (وكان طبيباً بحرياً) ، كما كان ذا ميول فنية وموسيقية . وكان على عكس أخيه الأصغر يتصف بالمرح وعدم الانطواء . وأعجاب لوتي بأخيه هو الذي أغراه باختيار الجندية وحياة البحر . وقد ظل جوستاف المحبوب وموضع الإعجاب ، والأنيق والمستقل والطويل هو الممثل الأعلى لأخيه الأصغر قصير القامة . ورغم فارق السن بين الأخوين فقد ظلا على علاقة وثيقة حتى وفاة جوستاف خلال إحدى رحلاته البحرية . وبعد ذلك ظل جوليان حتى وفاته يفتقد هذه العلاقة الأخوية ، ومن ثم يستمر بعثه الدائب عن بديل واعتباره أي صديق مقرب أحلا له ومتاداته بهذه الصفة . وقد أدى تعلق الطفل جوليان بأخيه جوستاف وبأخته ماري التي كانت تكبره بتسع عشرة سنة الى حصوله على أبوين آخرين لا على صديقي لعب . وكانت ماري تكن له حبا جارفاً يكاد يصل الى حد التملك ، في الوقت الذي بادها جوليان وأحجب بها أعجابا شديداً وفي إحدى خطباتها الموجهة اليه كتبته ما يلي : « حياتك هي حياتي . ان في دخائلي ركن مقدس هو لك وحدك . فهو مكانتي الذي يشغره بعد رحيلك » .

وفي عام ١٨٥٩ أصبح جوستاف جراحاً بحرياً ، وبارح فرنسا ليتحقّق بالخادمة في المستعمرات الفرنسية الواقعة في البحار الجنوبية . وقد عين في جزيرة تاهيتي

بنسجم مع كثرة تغييره للمسا ! فهو أحياناً يلعب دور البليوي ، وأنا آخر يلعب دور الباشا ، أو أكرويات السيرك . إلا أن مذكراته غير المنشورة التي حافظ عليها وأمن في تحبتها طيلة حياته تمشي مع السياق الذي أوردته كتب مغامراته . وقد أثبت لسلي بلاتشي بعد الاطلاع على يومياته ، أنه عاش نفس الحياة التي أشار إليها في قصصه ، وإن يكن أحياناً قد جعل بطلها ضابطاً بحرياً إنجليزياً . هذا برغم بغضه لانجلترا ودورها الاستعماري حتى أواخر حياته ، وعلمه باطلاع الغاربي الانجليزي على كتبه التي جذبت جمهوراً عريضاً في شتى أنحاء العالم .

ولد جوليان ماري فيو في روشفور وهي مدينة صغيرة تقع في غربي فرنسا وتطل على البحر . وكانت أسرته تقطن بيتاً متواضعاً يطل على شارع ضيق (١٤١ شارع بير لوتي - وكان اسمه قبل ذلك الشارع سان بير) . وقد أُلعب الطفل جوليان ماري بقطعه - وكان حب الحيوانات جزءاً لا يتجزأ من حياة أسرة فيو ، التي كانت تعتمد الى ذهابها بعد موتها في فناء الدار .

وكان وحيداً في طفولته ولكنه لم يفقد السعادة - فهو أصغر أفراد الأسرة ، ولم يكن يحيط به كثير من الأطفال الذين يدانونه سناً بحيث يجذب الى اللعب معهم ، ولهذا كان يرتد الى أسرته التي كانت تمنح في تدليله ، وبخاصة حالته وحيدته وأمه . وكان شديد الشغف بالطبيعة حساساً ، ومن ثم مصدر ألمه خاصة وأنه كان يعتمد الى اللعب المنفرد . وكان ينفر من القسادة والفوضى ، كثير التأمل للطبيعة وصوت خرير مياه البحر ، شديد التعلق بجذته . ولا يذكر لوتي (جوليان ماري) في أوراقه شيئاً عن والده الذي كان طبيباً ومحباً من المجتمع والأسرة برغم أن كثرة النساء في المنزل كانت تحجب دوره باعتباره رائد الأسرة . وبرغم أن والد لوتي لم يتلق قسطاً وافراً من التعليم بسبب فقره ، إلا أنه علم نفسه ، واستطاع الحصول على وظيفة كاتب في المحافظة . وقد أثبت أنه ذو ذوق أدبي ، فكتب هزليات صغيرة وتاريخاً مختاراً لروشفور ، وكان زواجه من مدام

وهكذا نجد لوتي يخشى الموت طيلة حياته - فما أن كان ينحرف في حب عنيف حتى كان يعبر عن رغبته في أن يدفن فوق - لا إلى جانب - خليلته حتى تمتزج رفاتها بعد الموت كما امتزج جسدهما قبل ذلك أثناء الحياة الدنيا . فلقد أصبحت (لوسيت) رمزاً للفقدان . . حقيقة لقد أحب بعد ذلك واقترب مرات ومرات ، إلا أن طفيف لوسيت ظل يلاحقه في أحلامه المتكررة .

وقد تفتحت شهرته الجنسية مع فتاة عجيبة - ومنذ ذلك الوقت كان منجذباً إلى الأجناس البدائية ، خاصة وأنه لم ينس هذه التجربة طيلة حياته . وكان يحن إلى حياة البحر الذي ضم رفات أخيه ، وذلك رغم خشيته أن يؤلم الأسرة بقرابه . ولكن حكم عل والده بالسجن نتيجة لتلقيق بومة اختلاس ضده ، فقد وظفته وكان لزاماً عليه أن يسد المبالغ التي أختلسها شخص آخر . لذلك وافقت أسرة فيو على أن يلتحق لوتي بالبحرية ، وأن يجهز لذلك بتلقي بعض الدراسات في باريس التي نغمزها باللمحة الأولى ، خاصة وأنه كان لا يزال متملقاً بحب من خلفهم وراعه في روشفور : « وفي باريس كنت مثل أحد أولئك البدائيين الشبان الذين يتزعجون من حياة الغابة دون أن يتلبو عليهم علامات الدهشة . فلم يثري فيها شيء ربما باستثناء اللوفر والأوبرا . . . » وبعد أن أدى امتحانه التأهيلي عاد إلى روشفور غير أسف على « مدينة النور » ، ثم التحق بالخدمة البحرية حيث تمت الصداقة بينه وبين صديقه الضابط بلكنت (واسمه الأصلي هولوسيان هيرمي جوسلان) الذي قبض له أن يلعب دوراً شديداً الأهمية في حياة لوتي الأدبية . فقد كان يلكنت على ثقافة عالية ومحباً للفنون ، كما كان يشبه لوتي في كونه بالإضافة إلى ذلك ضابطاً ممتازاً . ويبدو أن الفرنسيون ، ذوي التقاليد الثقافية الراسخة ، كانوا يستطيعون المزج بين الثقافة والبحرية بشكل لم يعهد لدى معظم الأساطيل الأخرى . فعل حين أن القوات المسلحة البريطانية كانت تبدي الشك ، إن لم يكن الاحتقار لسمعة من يتجه من رجالها إلى الأدب والكتابة ، فإن مثل هذه الصفات كانت لدى الفرنسيين بمثابة جواز مرور للاحترام والاهتمام . وقد اشترك

التي أصبحت محبة فرنسية في عام ١٨٤٣ . وكان لحظاتها تأثير بالغ في جوليان الذي كتب في يومياته ما يلي : « لم تكن لدى أخي أية فكرة عن الأثر البالغ الذي خلفته خطباته في الطفل الذي تركه شديد التعلق بمنزله . . . » وإن تكن أشواقه إلى المناطق المدارية تجري بالطفل في دمه . ومن نتائج تأثير جوستاف عليه أنه تحلى عن هدفه الخاص بالاستعداد للانخراط في سلك الكهنوت . وحين بلغ جوليان سن العاشرة تقرر إرساله إلى المدرسة التي سرعان ما نفر من حياتها : فقد كان يخشى الاحتكاك بالأولاد الآخرين وتأنيب المعلمين ، في حين كان ينفر من الجدران القبيحة المطلخة بالمداد . ولم يبد تفوقاً في المدرسة خاصة وأنه كان ينفر من اللغتين اللاتينية واليونانية ، في حين كان يحصل على معدلات سيئة في كتابة الإنشاء باللغة الفرنسية . وكان بطيئاً في القراءة ، هذا برغم تفوقه في الرياضيات . وقد أدت عزله عن أقرانه إلى انكبابه على كتابة يومياته المستغيفة وحرصه على أن يوردها كثيراً من التفاصيل . وقد اعتاد طيلة حياته أن يعبر اهتماماً كبيراً لهذه اليوميات التي قبض لمادتها أن تشكل مصدر كتيبه ، خاصة وأن كل قصصه كانت تعكس جوانب من سيرته الذاتية . على أنه حذف كثيراً من الفقرات الهامة من يومياته بحيث أن ملامح معينة من حياته لا تزال غامضة . ورغم كل ذلك فكثير من هذه اليوميات غير منشور ، وبالإطلاع عليها يمكن تبين ما في شخصيته من فصام ما بين التشدد الأخلاقي والبولو الشهوانية ، وما بين التشكك والتزعات الصوفية .

فقد كان طيلة حياته متأثراً بموت أخيه وفقدانه له ، كما أبدى باستمرار معارضته الاستعمار وندد بالسياسات التي أرسلت شباب فرنسا إلى ساحات الموت في سبيل الحصول على مكاسب استعمارية . ووفاة جوستاف في عرض البحر بعيداً عن الأسرة والوطن كان لها أثرها في هذه الميول المعادية للاستعمار لدى أخيه . كما انتزع منه الموت صديقة طفولته التي سافرت مع زوجها إلى إحدى المستعمرات لتعود إلى فرنسا ذابلاً ولا تلبث أن تموت .

الصديقان في تشاؤمهما وفي محاوراتهما التي وردت في قصة « أزيادي Azziade » وفي قصة « زهور اليرم Fleurs d'ennui » وكذلك في قصة « ضابط شاب فقير » ، بحيث يصعب التمييز بينهما .

وفي الجزائر كان أول احتكاك له بالاسلام وبالمسلمين وأساليب حياتهم التي انجذب اليها طيلة ما تبقى من حياته . وكان هذا الاحتكاك الأول بالعالم الاسلامي قصيرا وبهيجا ، وان لم يتعد كونه ذا صفة سياحية : فقد تمجهر الضباط تحت التمرين حول طرقات « القصبة » الضيقة المتوترة ، ودخروا الترجيلة في المقاهي الواقعة حول الميناء ، واشتروا الشياشب العربية الصفراء التي لم تكن قد حلت محلها الأحذية الغربية ، كما اشترى جولياني سلحفاة صغيرة (سُلَيْمَة) عاشت بعد ذلك في شارع سان بيير لمدة نصف قرن . وكان باستمرار يتذكر تلك الساعات البهيجة الاولى التي قضاها في الجزائر « وهي أروع لحظات شبابه ... فكل شيء ملأني بنشوة للذة فلم بدان شعوري في أي مكان آخر ما شعرت به في تلك الليالي التي قضيتها في القصبة حيث رائحة البرتقال والبخور الغريب وعيون نساء المسلمين الواسعة المكحلة » .

وفي عام ١٨٧٠ توفي والده المعين الوحيد للأسرة مما حمله عليه اعالة هذه الأسرة وتسديد باقي ديون والده . وفي نفس العام عين ضابطا بحريا عاملا ووزر امريكا الجنوية - وفي أواخر عام ١٨٧١ توجه الى تاهيتي - وفي طريقه اليها زار جزيرة ايستر الواقعة ما بين شيلي وتاهيتي - فقد كان على طاقم السفينة أن يقدموا تقارير اضافية عن هذه البقاع الجرداء الصعبة ، خاصة وأن فرنسا كانت شديدة الاهتمام بمستعمراتها الجديدة ... وكان الجنس البدائي الذي يقطن الجزيرة من أصول ماورية مما شجع جولياني على أن يكتب انطباعاته على نمط ما فعله في يومياته ، وأن يوضّحها برسومات لعله يبيها لاهدى المجلات الفرنسية المعروفة ، بحيث يميز دخل أسرته التي اضطرت الى تأجير بعض غرف المنزل . وأصاب كتابات جولياني ورسومه قبولا لدى الناشرين الذين طالبوه بالمزيد .

وهكذا فقبل أن يصبح جولياني قصاصا تحول الى ما يعرف الآن بالمحرر المنتقل . وفي ذلك الوقت لم تكن التقارير الفوتوغرافية تشكل أخبارا يومية خاصة ، ولم تكن ثمة نشرات اذاعية أو ارسال تليفزيوني أو رسائل يبعث بها المراسلون من مواقع الأحداث . ورغم ذلك فقد كانت الانطباعات المتعلقة بالاماكن النائية لا تزال نادرة ومرغوبا فيها من الناشرين والقراء على حد سواء . ونتيجة لكل ذلك فقد أصبح جولياني رساما ذا موهبة استثنائية : فرسمه كانت فوق مستوى الهواية ، وبالتالي كان بإمكانه أن يتكسب من قلمه ، وبالإضافة الى ذلك فقد كلفه قائد السفينة بالقيام بجولات في الجزيرة خاصة وقد لاحظ أن جولياني يجد هوى لدى « المتبريرين » الذين كان بإمكانه أن يتفاهم معهم ، وكانت تلك هي موهبته الخاصة : فقد كان بإمكانه أن يناقش الدين والفلسفات والسياسات والأساطير .

وقد توجه طاقم السفينة من جزيرة ايستر الى تاهيتي التي كانت موضوع قصة « زواج لوتي » وهو الاسم المستعار الذي اشتهر به . وهذه القصة تصف الحياة في يوليئيزيا كما عرفها لوتي حتى وصلت السفينة « فلور » الى تاهيتي في عام ١٨٧٢ . وجمال الطبيعة في هذه المنطقة أخذ خاصة وأن الجزيرة كانت حتى ذلك الوقت لا تزال تحتفظ بعاداتها وعطابها المحلي الذي لم تمسخه السياحة بعد . وهناك كان بإمكان جولياني أن ينعم بالحياة البدائية التي تتعارض مع حياة الحضارة ، وبالتالي فسرعان ما اندمج فيها مسجلا عنها الكثير من يومياته ، وقد أرسل بعض خواطره الى أسرته أو الى مجلة « الوستراسبون » . وهذه الحياة هي التي ألهمته قصة « زواج لوتي » التي انتقل فيها بقراه الى جزر غريبة وإلى مناظر وأصوات وألوان خلابة ، وقد أطلق عليها أهل الجزيرة اسم لوتي ، وهو اسم إحدى الزهور . وتحكى القصة تعرف لوتي على رازاهو الجميلة البالغة من العمر خمسة عشر ربيعا وبقاؤها الحب ثم زواجها على الطريقة التاهيتية ، وهو الزواج الذي اعترفت به الملكة يوماربه وشجعته . ولكن القدر لا يلبث أن فرق بين الحبيبين : فقد غادر لوتي الجزيرة واعتصر الألم رازاهو التي لم تلبث حياتها أن

وحين حل لوتي بالسنگال كان الأوروبيون قد شكلوا جالية صغيرة - فالى جانب السباهية (الذين كانوا يضمنون قوات مولية ، في الوقت الذي كان فيه معظم ملاحي السفن الفرنسية من الزواج) كان « البيض » يعملون في التجارة أو في الإدارة الحكومية . وقد كتب في يومياته : « ان الأوروبيين الذين يأتون الى هذا المكان هم لاجئون أو منفيون يهرون وراء الثروة على حساب الصحة أو الحياة » . وكانت هذه الحياة القاسية تختلف تماما عن جمال طبيعة تاهيتي أو عن حياة روشفور - وكان لوتي يسجل كل شيء بدقته المعهودة : فهناك قليل من الشوارع التي تنتهي عند الصحراء ، وهنا أيضا الجوارح الضخمة السوداء التي تحوم لتنتفض على القاذورات . وهناك المباني والتكنات والمستشفى وكنيسة صغيرة مصبوعة باللون الأبيض والمسجد الكبير الذي يفوقها منظرا وجلالا يحكم أن أغلبية السكان من المسلمين . وحول كل ذلك يوجد عدد كبير من الأكواخ المستديرة ذات السقف المخروطي التي تنبثق من الأرض الجرداء حيث النباتات الوحيد هو أشجار البواباب الضخمة . والحرارة في هذه المنطقة قاتلة : فالحمى الصفراء والمالاريا كانتا تقضيان على عدد كبير من الأوروبيين . أما في فصول الأمطار فان رائحة العفونة كانت تغطي على كل شيء في حين كانت الرياح العاتية تهب من الصحراء خلال موسم الجفاف . ورغم أنه لم يوجد في هذه المناطق ما يجعلها مرغوبا فيها ، إلا أن لوتي وجدها جذابة الى حد كبير . ويبرز هذا الاطار العام في « قصة سباهي » التي تدور حول الجندي جان بيرال الذي يحن حنينيا شديدا الى العودة الى فرنسا ، ولكنه « لم يكن يتصور نفسه مرتديا ملابس الرجال الآخرين في قريته بعد أن بدا أنه لن يعود الى حياة السباهي الفخور . ففي داخل هذه البزة القرمزية تعلم كيف يعيش ، وعلى أرض افريقيا أصبح رجلا فاسحها ، أحب طربوشه العربي وسيفه وحصانه وصحراءه الملعونة . . . لم يكن يعرف ألوان الخداع التي كانت أحيانا تنتظر هؤلاء الشبان . البحارة والجنود والسباهية - حين يعودون الى الشبان التي كانوا يحملون بها والتي بارحوها حين كانوا قريبي العهد

أنتهت نهاية سيئة . ولم ينس لوق ما حدث ، وأبدى عليه أسفه المستمر ، وهو النمط المتكرر في حياته وفي كتاباته ، واداراهو هي رمز العاطفة المتقدة والشهوة والجمال واللون المتوهج وكل الحريات . ويصف لوتي نساء تاهيتي بأنهن صغيرات وثقافات ومثيرات للحبوبة . ويورد لنا أن عام ١٨٧٢ كان بمثابة أجل فترات جزيرة بايت : « فلم يحدث على الإطلاق أن أقيم مثل هذه الحفلات الكثيرة والرقصات وحفلات العشاء - فكل مساء كان يشبه نوعا من الجنون . فحين كانت دقات الطبول تدعو أهل تاهيتي الى رقصة (أيا - أيا) كانوا يأتون مسرعين ، ثم تمتد الرقصات حتى الصباح ، مسرعة الى حد الجنون » .

وكانت رحلة لوتي الثانية الى السنغال . ولما كان الناشرون يلحون في طلب انطباعاته عن افريقيا ، ورغم أن لوتي لم يكتب « قصة سباهي » الا في عام ١٨٨٠ ، أي بعد ستة أعوام من ممارسته للسنغال ، فان مادة القصة ذاتية الى حد كبير ومستقاة عن اليوميات التي كتبها خلال قيامه بالخدمة ما بين دكاكارس وسان لوي في عام ١٨٧٣ . حيث كانت دكاكارس أهم موانئ السنغال ، وكانت قد أصبحت عاصمة لغرب افريقيا في عام ١٨٦٢ أي بعد عام اعلان الحماية الفرنسية على المناطق المجاورة ، وكان الجنود (السباهية) الذين يرتدون ملابس أنيقة وطربايش حمراء طويلة ومعاطف فضفاضة ، يشغلون عددا من الحصون الصغيرة ويشنون غارات تاديبية على القبائل المتعدية في الوقت الذي كان فيه الأسطول الفرنسي يكلف عددا قليلا من السفن بحراسة الساحل ويجري نهر السنغال . وكانت التجارة قد بدأت في الاستقرار ، خاصة وأن المنطقة كانت تقسم موانئ تجارية صغيرة منذ القرن السابع عشر . ورغم أن السنغال كانت أقدم مستعمرة فرنسية في افريقيا إلا أن أحوالها الاقتصادية لم تتحسن الا بعد عام ١٨٨٠ حين أقيم خط حديدي يصل دكاكارس بسان لوي . أما المناطق الداخلية - موريتانيا الجنوبية وبكتو والصحراء . فلم يكن يتسنى الوصول اليها الا على مراحل شاقة عبر نهري السنغال والنيجر .

التي التقطتها أذن لوتي الموسيقية قبل أن تصبح مألوفة في الغرب .



ذهب الممثل الفرنسي الشهير ساشا جتري الى ضرورة بناء نصب تذكاري للبحرية الفرنسية التي أصدرت أمرها للملازم قيو بالتوجه الى سالونيك وكتابة ما يلي على قاعدته « الى وزارة البحرية التي أمرت ببير لوتي بأن يكتب قصة « أزيادي » في يوم ما » . وقد جارى جتري في رأيه هذا عدد آخر لا يحصى من القراء الذين تابعوا سلسلة الأحداث التي مر بها ضابط بحري شاب أقام في المياه التركية . الا أن هذه القصة تعدو كونها أحلاما رومانسية ، إذ أنها قصة أحلام لوتي الرومانسية ومصدر ميوله التركية طيلة ما تبقى من حياته . كما أنها تعيد الى الأذهان أحوال الأستانة ، مدينة السلاطين ، قبل أن تصبح استنبول أتاتورك . فقد شعر لوتي بارتباطه بالمدنية وشعبها طيلة ما تبقى من حياته : فاسلوب الحياة التركية وجمال المدينة كانا باستمرار يسلبان له ويشران حنيته : ولهذا ليس من عجب أن توصف قصة « أزيادي » بأنها تحكي حب لوتي لمدينة لا لامرأة . فعل حين أنه يعرض لنفسه ولرحلاته في « زواج لوتي » و « قصة سباهي » بشيء من الخيال ، فان « أزيادي » يختلف عن ذلك كل الاختلاف . . فاليوميات التي سطرها خلال اقامته في تركيا هي مصدر هذه القصة التي كانت أول كتبه . وعلى حين أن كتابه الثاني الذي يعرض لقصة جزيرة يابيت كان غنائيا ، وان كتابه الثالث الذي يعرض للسنگال كان ينضج بالعنف المتقد فان « أزيادي » يعن في اثارة الحزن والانقباض . فعرضه للحياة التركية يختلط بمنابر الحب البهيج وبانماط الحياة المحلية - وفي ثانيا كل ذلك نجد خطا مأساويا ينسج كل شيء في اطار أحلام الحب والفراق . .

فلقد عاش لوتي هذه المغامرة ما بين سفينته وبين البيت الصغير الذي كان يلتقي فيه مع مجيئة الشركسية التي اجتلبها من الحريم ، وقد سجلت يومياته كل ذلك ولم تكن بحاجة الى نسج درامي لتتحول الى قصة . الا

بطور الطفولة وظلوا على البعد يجلمون بها . أي حزن وأي ملل ترتب ينتظر اولئك المغنيين حين يهودون ! فهؤلاء السباهية المساكين الذين تعودوا مثله على الحياة الافريقية كانوا أحيانا ما يحنون الى شواطئ السنگال الموحشة . . . بما في ذلك الساعات الطوال التي يقضيها كل منهم فوق حصانه والحياة التي يتمتع فيها المرء بقسط أوفر من الحرية ويرى بريق الفسوة الشديد والأفاق غير المحدودة . ففي هدوء الموطن يحس المرء بالحاجة الى تلك الشمس الحارقة والحسرة الأبدية ويحن الى الصحراء . . ورغم أن السنگال كانت تضم أسودا وقرقة ونعاما وقاميس وأفراس البحر ، الا أن لوتي لم يتجه الى الصيد ، لأنه منذ طفولته كان ينفر من قتل الحيوانات . والى جانب الهدوء الظاهري ورتابة الحياة كانت ثمة أخطار محتملة : فهناك المناوشات مع الوطنيين المشاكسين والحملات التأديبية والحروب الصغيرة التي كانت أحيانا ما تنشب بين مختلف القبائل ، والثيران المشتعلة في القرى المفتدى عليها وهي الثيران التي تضيء الساء ، وأصوات الصراخ التي كانت تخترق الهواء الساكن مختلطة بصرخات ابن أوى . . ثم نجىء بعد ذلك تجريدة سباهية خارجة من القلعة أو مبحرة فوق مياه نهر السنگال متجهة للقتال في مناطق شديدة الحرارة . وفي السنگال خبر لوتي قصة حب لم تعرف تفاصيلها ، خاصة وأنه استبعد من يومياته كل ما يتعلق بها . وربما كانت العشيقة (كورا) زوجة تاجر ثري في سان لوي . وكانت بطلة هذه القصة مدجنة يحتقرها أرويو سان لوي لأنها ملونة وغير أخلاقية ، ولا تتمتع بوضع اجتماعي محترم . ولم تكن شهواتها بشهوات غجرية وشوغور أوراداهو . إذ أنها جعلت من السباهي العوبة فتتلذذ بتعذيبه وفساد أخلاقه . وملخص الأمر فان « قصة سباهي » تدور حول أفريقية القارة السوداء - بكل أساليبها الشريرة والتي لم يكن قد أميط اللثام عنها بعد - فقد كانت لا تزال تصح بالأسحر وطوقسه وبالأمراس التي أمكن فيها بعد التغلب عليها ، وبالحيوانات والأشجار والرقصات والموسيقى الافريقية

الشاطيء بأن يرتدوا كامل ملابسهم وأن يحملوا أسلحتهم وسيفهم . رأيت أزيادي لوتي في مظهره المثير خلال جولته في الحي الاسلامي من المدينة الذي كانت شوارعه الغنيقة المترجعة تطل عليها المشربيات : « حملت أزيادي في » . . . كان لا بد أن تخفى من الرجل التركي - إلا أن الكافر ليس رجلا ، بل هو مجرد شيء مثير لحب الاستطلاع . . . شيء يجب ملاحظته بدون اهتمام . وفي الحال وقع لوتي أسير تلك العيون الجميلة وذلك السحر الشرقي في اطار الفاكهة المحرمة التي كانت أزيادي موضوعها ، ولكن دون أن يستطيع تبادل كلمة واحدة معها . كيف يمكنه الاقتراب منها برغم احساسه بأنها كانت تود منه ذلك ؟

وكان لوتي منذ أن وطئت قدماء الأراضي التركية قد أحس بانتماؤه إليها - وفي الحال قرر أن يصبح جزءا من تيار الحياة الشرقية العظيم الذي كان ينشق من شوارع الأسواق أو - يبدو في الجلوس بلا حراك وبدون تحت وطأة تخدير « الكيف » الذي كان يوفر نفحات من لا شيء . . . إذ أن الكيف أو الراحة هما بمثابة التسحب الشرقي من الواقع المرير . وكانت الراحة لدى الأتراك تستهلك ساعات لا اعتبار فيها للزمن في ظل القدرية ، تشوبها أحلام تتشكل مع دخان الترجيلة . أما بالنسبة الى لوتي الذي كان يهرب باستمرار من حقائق الحياة وشبح الموت ، فإن الراحة شكلت أحد ارتباطاته بالحياة التركية . وهكذا نجده يرتدي الملابس التركية ويتخذ لنفسه اسم عاصم أفندي الألباني . أما أزيادي الشرسية فكانت أصغر زوجات عابدين أفندي المعجوز الأربع اللاتي كن يقطن من وعيدهن السود منزلا أيضا يطل على سالونيك ، ويقع على الطريق المفضي الى موناستير . ولما كان المكان ريفيا فلم تفرض حراسة مشددة على الحريم ، وان وجدت فقيان في كل مكان : « لم تكن ملكي بعد ولكن لم يفصلنا شيء سوى حواجز مادية ، وجود سيدها والقنصيان الحديديتين الموجودة في نافذتها . . . » ان الأوضاع في تركيا تجري على النوال التالي : النساء للأغنياء الذين يستطيعون امتلاك

أنه كان يلعب بالنار لأنه كان مسيحيًا (روميا) يعيش في بلاد المسلمين ، وتتضمن مغامرته أخطار جمة كانت كفيلة بتعريضه للقتل . ولم يغير في قصته سوى الأسماء وذلك حرصا منه على تجنب الحرج الذي يستتبع الإشارة الى الأسماء الحقيقية . و « أزيادي » اسم ذوايق شرقي اخترعه ليحتمي خبيلته من الفضيحة التي كان لا بد أن تحيط بها بعد نشر الكتاب ، ولو أنه كان يشير باستمرار الى أن اسمها الحقيقي كان أجمل . وقد قيل أن « أزيادي » مزيج من كلمتين تركيتين : عزيز وياد (بمعنى ذاكرة في حين أن الكلمة التركية « أزد » تعني « حر » . وعلى أي حال ففي عام ١٨٧٦ رست سفينة لوتي في سالونيك ، وكانت تشكل احدي قطع الأسطول المشترك (الفرنسي - والاماني والانجليزي - والنموسي - والروسي) الذي أرسل الى المياه التركية للمطالبة بتعويض عن مقتل القنصلين الالماني والفرنسي . وحينئذ كان يشوب أوروبا التوتر على اثر مذابح بلغاريا ، ومن ثم لم يكن القصد من ارسال الأسطول المتحالف الى المياه التركية مجرد الثأر لقتل القنصلين بل أيضا تأكيد سخط أوروبا المسيحية لاضطهاد تركيا للأقليات المسيحية ، هذا بالإضافة الى تحقيق الاطماع الأوروبية التوسعية على حساب الامبراطورية العثمانية . ويستل لوتي كتابه باعدام قتلة القنصلين : « يوم جيل من أيام شهر مايو . . . حتى وصلت الأساطيل المتحالفة الى رصيف الميناء كان الجلادون يضعون لمساعهم الأخيرة لعملهم . . . وكانت النوافذ وأسطح المنازل خاصة بالنظارة : وعلى شرفة قريبة كان المسئولون الأتراك يتتسمون هذا المنظر المألوف . ولم تكن حكومة السلطان قد أنفقت الكثير على الشائعات التي كانت من الانخفاض لدرجة أن أقدام الجناة العارية لامست الأرض . . . »

وبقي الأسطول المتحالف في مياه سالونيك بعض الوقت مما أتاح للوتي أن يقوم ببعض جولاته التقليدية في المدينة وفي المناطق الريفية المحيطة بها . ولم يكن سخط الناس على هذه التظاهرة الأوروبية خافيا ، بحيث صدرت الاوامر لكل الفضايل الذين يشاؤون النزول الى

الكثير، والغلمان الفقراء ١. وهكذا استعان لوتي للاح تعرف عليه في البناء (واسمه صمويل، وفي لقصة دانيال) لكي يذلف به الى المنزل عابدين أفندي رشوة خدمه - ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي، كان صمويل يشتهي لوتي ١١ وأخيرا قبلت أزيادي أن تحتل في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة رنجية وحارس الباني مدجج بالسلاح انتقلا قبل المقابلة الى زورق صمويل: «أنا وحيد مع المرأة المحببة وهي صامدة ساكنة مثل شبح متهمق الوجه... عيناى مثبتتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو إشارة ما...» وحين تصبح بعيدين عن كل شيء تقدم في ذراعها، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين ألمسها. وفي احتكاكنا الأول هذا يدايمني أعياه قائل: فأحببتها مضمخة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد. لقد أحببت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها، إلا أن مشاعري لم تشهد قط شيئا بالجنون الذي أشعر به الآن...» - «إن زورق أزيادي يخصص بالسجاجيد والطنافس والمفارش التركية ويكل مظاهر ترف الشرق، بحيث يبدو وكأنه سرير عائم لا مجرد زورق. وموقنا غير عادي بحكم أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة... وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر، وتستمر نفس القبلية التي بدأت في الليل حتى الفجر».

وأحب لوتي كل ما هو تركي، وارتبط بشركيا وأساليب حياتها وشعبها بحيث لم يرقه تنديد أوروبا بالدولة العثمانية بسبب مشكلة الأقليات المسيحية. ففي تركيا تعرف على شعب وعشق امرأة وتشرب عتيقة صوفية واندمج في بلد أعجب بفنونه - فقد كان كل شيء يروق كل ما رآه حتى ذلك الوقت، وطيلة ما تبقى من حياته ظل أسير هذا الارتباط مخلصا لكل ما هو تركي اخلاصا أعمى. وفي قصة أزيادي نجد لوتي ينسج خيوطا كثيرة الألوان: فهناك تفاصيل دقيقة وعادات وعقائد قديمة وأشخاص غير عاديين. وبالإمكان قراءة «أزيادي» - التي تفوق كل قصصه الأخرى في طابعها الذاتي - من عدة زوايا: فهناك قصة الحب، الى جانب عرض شخصية المؤلف ورسم صورة ناطقة لاستنبول القديمة. ومضى لوتي يتعلم اللغة التركية التي سرعان ما اتقنها وتحدث بها بطلاقة، وطلق يغشى المجالس التركية في لمطها القديم لا في النمط الجديد المستورد من الغرب: فالناس يجلسون على الأرض ويتحدثون بشأن الحرب التي كانت توشك أن تندلع مع روسيا وشعوب البلقان، ولوتي يقف الى جانب تركيا على طول الخط. وبين هذا وذاك تستمر علاقته مع أزيادي التي يرثي لحالها وحال غيرها من النساء الشرقيات: «لا تكثر النساء التركيات، وبخاصة أكثرهن تطورا، بالاخلاص اذ

للكثير، والغلمان الفقراء ١. وهكذا استعان لوتي للاح تعرف عليه في البناء (واسمه صمويل، وفي لقصة دانيال) لكي يذلف به الى المنزل عابدين أفندي رشوة خدمه - ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي، كان صمويل يشتهي لوتي ١١ وأخيرا قبلت أزيادي أن تحتل في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة رنجية وحارس الباني مدجج بالسلاح انتقلا قبل المقابلة الى زورق صمويل: «أنا وحيد مع المرأة المحببة وهي صامدة ساكنة مثل شبح متهمق الوجه... عيناى مثبتتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو إشارة ما...» وحين تصبح بعيدين عن كل شيء تقدم في ذراعها، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين ألمسها. وفي احتكاكنا الأول هذا يدايمني أعياه قائل: فأحببتها مضمخة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد. لقد أحببت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها، إلا أن مشاعري لم تشهد قط شيئا بالجنون الذي أشعر به الآن...» - «إن زورق أزيادي يخصص بالسجاجيد والطنافس والمفارش التركية ويكل مظاهر ترف الشرق، بحيث يبدو وكأنه سرير عائم لا مجرد زورق. وموقنا غير عادي بحكم أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة... وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر، وتستمر نفس القبلية التي بدأت في الليل حتى الفجر».

وبارحت سفينة لوتي سالونيك بعد أن قام صمويل بهجمة الترجمة كالعادة، ويتفقد العاشقان على التلاقي في استنبول في فصل الخريف حين يتحرك اليها عابدين أفندي مع حريمه. ويصل لوتي الى العاصمة العثمانية ويفتن بها ويمن في وصفها: فالجليد يغطيها في فصل الشتاء، ويكشف نور القمر من ثايا الضباب عن كتل المساجد الغبراء ذات المآذن الشبيهة بالخرية: في حين أن مشربيات المنازل كانت تجعل المرء يشعر بأن العيون تتطلع اليه وكأنها تخفي أسرار قاتلة. وهناك أيضا المقابر وقديس الموت وهو ما يعتقد به لوتي الذي يقارن بين المقبرة التركية وقبريتها الأوروبية: فالأولى ليس بها شيء من الرعب الذي تبعته المقابر الأوروبية. إذ أن كآبتها الشرقية أخف بل وأكثر جلالا. وقرر أن ينغمس في

« العجوزات العزيزات » في روشفور . ورغم الشهرة التي أصابها فجأة ، فانه كان لا يزال يغفر من « مدينة النور » ، خاصة وأن القسط القليل الذي تحصل عليه من التعليم ومباحلة ثقافته مما جعله لا يتأقلم بسهولة مع ثقافات باريس الحية عالية المستوى . ولهذا وصفه أناتول فرانس « بالأمي الشامخ » .

وفي ربيع ١٨٨١ رست سفينة لوتي في الجزائر . ويستمتع لوتي من جديد بالساه الزرقاء ومياه البحر المتوسط ذات « لون التركيز المنصهر » . ومرة أخرى يجد لوتي نفسه في بلاد النخيل والاسلام . ويغرب لصوت المؤذن . وكان الاستعمار الفرنسي قد أدى إلى تغير أوضاع الجزائر عما كانت عليه خلال زيارة لوتي الأولى للمنطقة ، بحيث ترجعت الأوضاع القديمة « ولم يبق على حاله سوى ضوء الشمس والمنازل » . وقد أهتمته هذه الزيارة بقصة « سلمية » التي وصفها بأنها « قصة شرقية » ، كما أهتمته بقصة « سيدات القصبه الثلاث » . وهنا نجد بعرض لمدينة « بابل » التي دبت فيها الروح الغربية ، جائية تحت أقدام مدينة عربية قديمة تحيا فيها النسوة نفس الحياة التقليدية القديمة .

ويصور لوتي أحلام هؤلاء النسوة اللاتي يستيقظن وقت الغروب بعد قيلولته طويلة . ثم يصف بحارة من الباسك والبرتغاليين وهم يجوبون شوارع القصبه حيث تحاول السيدات الثلاث - المومسات - اغرامهم باللحاح بين إلى الأحواش التي يغطونها . وفي الجزائر نجد يعقضي أوقات فراغه على الشاطئ مندمجا في الحياة المحلية ، ومستمتعا بالموسيقى العربية التي تطربه خاصة وأنها تذكره بتركيا : « كل ما يس الأسلام ، من قريب أو بعيد ، يأمر لي ، وكذلك يبدو أن مسلمي كل البلدان يتقبلوني ويرحبون بي تحريبا يختلف عن ترحيبهم بالآخرين ، كما لو كنت واحدا منهم » .

وفي خريف عام ١٨٨١ يقوم لوتي باعتباره أحد ضباط الأسطول الدولي بمراقبة الأوضاع على سواحل بحر الأدرياتيك التابعة للدولة العثمانية - بإريتريا سواحل لسانيا والجبل الأسود وألبانيا . فقد كانت مدينة

الرقابة الشديدة وخشية العقاب هما وحدهما اللذان يجفانهم . فهن باستمرار عطلات يعصرهن الملل والرتابة والوحشة في حياة الحريم . وهن يستطعن تسليم أنفسهن لأول شخص يلتقن به : إلى عبد في متناول اليد أو إلى ملاح يلازمهن في نزهة تمجيد ، وذلك حالة كونه جيل المحيا ويلقي في النفس هوى وان اتقاني للغتهن ومنزلي المتزوي كانا يتناسبان مع مثل هذه المشروعات ، ولو أردت فلا شك أن مسكني كان يمكن أن يصبح ملتقى لكثير من هؤلاء الحبيسات . وقد أهدته أزيادي خاتما نقش عليه اسمها بالأحرف التركية ولكي تحصل على هذا الخاتم باعت بعض مصاغها ، وذلك لأنها لم يكن باستطاعتها أن تحصل على المال اللازم لشراء أي شيء بحكم أن الأزواج كانوا هم الذين يتولون الشراء . وحين أظف موعد رحيل لوتي ودعته بحفلة موسيقية راقصة ونزعت الحجاب - وهو تقليد لم يسبق له مثيل في حي أيوب . وقد جعلها الأمر على أن تقطع أحد شرايينها بفنجان قهوة كانت قد شتمته ، ولكن أمكن انقاذها . والتفت مع لوتي على أن يقوم الخادم أحمد بإيصال خطابات لوتي إليها بواسطة العبد العجوز خديجة . وحين دنت ساعة رحيل سفينة لوتي توجهت أزيادي لوداعه غير مكترثة بشيء ولو أنها كانت محبة . وقد أنهى لوتي القصة بموت أزيادي وتوجه البطل إلى المقبرة لمناجاة حبيبته .

وفي يناير ١٨٧٩ نشرت قصة « أزيادي » بدون توقيع . وكان عنوان القصة كالآتي : « استنبول ، ١٨٧٦ - ٧٩ » - ختارات من ملحوظات وخطابات ملازم في الأسطول البريطاني ، وفي عام ١٨٨٠ نشرت قصة « زواج لوتي » بتوقيع « بقلم مؤلف أزيادي » ، وهي القصة التي جلبت له الشهرة بين يوم وليلة . ولم يكن الفرنسيون قد قبلوا « أزيادي » بقبول حسن ، ولكنهم سرعان ما انفتحو إليها بعد نشر قصة « زواج لوتي » التي وجدت هوى في نفوسهم ذات النزعات المادية . وأعيد طبع « أزيادي » و « زواج لوتي » عدة مرات ، وطفقت المحلات تباع « فيونكة » وأراهو وملبس لوتي والحلوى التركية وتدفقت الأموال على لوتي مما سهل أمور

بكل ألوان الجمال : السجاجة التركية والأقمشة المطرزة ، ثم أضاف الى الغرفة سقفا موشى بالمثل والذهب . وكانت هذه الغرفة تحتوي على طنافس حريرية ومساح من العنبر وأسلحة دمشقية مصفوفة على مناضد قهوة صغيرة مصنوعة من خشب الأرز ومطعمة بالياقوت واللازلي . ثم هيا غرفة عربية صغيرة مفضية الى الغرفة التركية . وقد تخللت جدران هذه الغرفة قراميد قديمة ، عربية وفارسية وشواهد مقابر ولبات فضية ومشربيات كان قد التفتها من أسواق الشرق الأوسط أو من أكوام القمامة التي صادفها في أحياء القصبة القديمة . وفي داخل هذا الاطار الذي يشتم منه حنينه الدائب الى الشرق كان لوتي يضي الساعات الطوال التي يستعيد فيها الماضي ، وهو يرتدي برنسه ويدخن النارجيلة . ولم يكن خلال هذه المرحلة قد هيا بعد اعمدة المسجد والمحراب أو الفريخ الذي تعلوه عنامة .

وفي عام ١٨٨٥ توجه لوتي الى اليابان ، وفي نجازاكي أمضى وقتا طويلا على الساحل ، راقب خلاله أحوال اليابانيين . وفي أول كتبه عن اليابان وعنوانه « مدام كريستاتيم » وفي قصة « زواجه » الذي تم على شكل شبه تجاري مع إحدى الفتيات اللاتي كانت أسرهن « تؤجرهن » لأي شخص يرغب في اصطحابهن بعض الوقت . وفي عام ١٨٨٧ دعته ملكة رومانيا لزيارتها ، وبعد أن لى هذه الدعوة عاد الى استنبول حيث أخذ يجوب شوارع المدينة بحثا عن أزيادي « حبه المفقود » مرتديا الملابس التركية التي أخذها معه ، وأخيرا وجد أن ما حدث بالفعل يتطابق مع نهاية قصة « أزيادي » . فقد نوى الى علمه أن عابدين أفندي أحاط بما حدث قبيل مبارحة لوتي لاستنبول ، وذلك عن طريق وشاية بعض نسوة الحريم ، ولهذا تم عرضها في غرفة منفردة حيث دامها المرض (وربما دس لها السم) ثم فارقت الحياة . ثم يحاول لوتي العثور على مقبرة محبته بمساعدة العبدلة خديجة ، مع علمه بما يكتنف هذه المحاولة من مخاطر ، فقد كان عمرها على « الأروام »

دلسينجو مسرعا لاصطدام المصالح الروسية والتركية بعد ترميزها للقلاقل التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين والأرثوذكس . والكل من رعاة الأغنام ومصابدي الأسماك واللصوص ، وهم يصطرون ويتصادمون بحيث كان باستطاعتهم أن يثيروا حربا عالمية كتلك التي نشبت في عام ١٩١٤ ، وكالعادة يضي لوتي أوقانا طويلة على الشاطيء ويسجل أوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، خاصة وأنه اتفق مع بعض المجلات على كتابة مقالات من هذه المناطق . ولم يوجد مجال في هذه الرحلة للحياة والحب بالشكل الذي حدث في استنبول أو بابيت ، هذا برغم اشارته العابرة الى التفاهة بفلاحة من الهرسك . ولا يشير في هذا الموضوع الى مروره بتجربة عاطفية ، بل ان علاقته بهذه الفلاحة كانت جنسية محضة . وقد كتب عن تجربته هذه قصة « ياسكولا ايقانويش » التي تحكي أحداث رحلته في الجبل الأسود . ولم يصادف هذا الكتاب الذي اشترك مع صديقه بلكنت في كتابته ، نجاحا كبيرا . كما كتب قصة « زهور الضجر » التي عرض فيها لمنظر الجبل الأسود كما عرض لسكراته البدائيين المتوحشين المسلمين بالخنجر . ولا يغوت عليه أن ينوه بأن هؤلاء السلاف كانوا الأعداء التقليديين للمسلمين الأتراك ، ويشير الى قلعة كانت تعلق فيها رؤوس المسلمين على أعمدة عالية . وقد أبدى رغبة شديدة في عبور الحدود الجبلية التي كانت تفصله عن تركيا ، وذلك جريا وراء الهدوء والسكينة ، وربما الالتقاء بأزيادي . وفي كتارو وصلته رسالة منها جاء فيها ما يلي : « اذا ما عدت الى القسطنطينية ، وهو مالا أرغب لك فيه أيا كانت رغبتك في القيام بذلك ، أفلا تستأنف الحمامات التي ارتكبتها فيها لدى زيارتك الأولى ؟ »

وفي عام ١٨٨٣ أبحر لوتي الى الشرق الأقصى حيث كان الفرنسيون يدافعون بمراسنة عن املاكهم الاستعمارية الشاسعة وبخاصة في الهند الصينية . وقد أبدى نفوره من عنف القتال ، ولكن دون أن يتطرق ذلك الى شعوره الوطني . وحين عاد الى رومفور أعدي في منزل الأسرة تركية تضم صورة لأزيادي أحاطها

مشاعره ازاء العاصمة العثمانية . وقد ألهمته هذه الزيارة بالصفحات المعنونة « استنبول ١٩٠٠ » الواردة في كتابه « المنفى L'Exile » وفي قصر يلندز أمضى لوتي بضعة ساعات مع السلطان عبد الحميد الذي كان موضع انتقاد السياسة والكتاب الغربيين ، خاصة وأنه لقب نفسه بخليفة المسلمين وتبنى حركة الجامعة الاسلامية باعتبارها سلاحا يمكنه من إيقاف الدول الأوروبية عند حدها بالتلويح بتحريك رعاياها المسلمين ضدها ، كما كانت هي تثير المتاعب للدولة العثمانية بتحريك رعاياها المسيحيين . وقد تلاقي الرجلان عند الشك في تأثر الغرب على الدولة العثمانية ، كما أبدى معارضتهما للتحديث الذي ارتآه شباب العثمانيين . . . ذلك أن عبد الحميد كان لا يود أن يستورد الحضارة من الغرب ، لأنه كان يرى أن للشرق حضارته الاسلامية الخاصة ، كما أنه كان يرى أن الاسلام لا يشكل عائقا أمام التقدم ، ويؤمن بضرورة أن يتمشى الإصلاح مع تقاليد البلاد وعاداتها وقيمها ، وهو ما كان يؤمن به لوتي المنجذب الى الاسلام والمتأفف من بعض مظاهر الحضارة الغربية . وانتهر لوتي تقريب السلطات التركية له في تحقيق حلمه الخاص بالحصول على شاهد مقبرة آزادي الذي كان يود أن يجعل منه مركز الدائرة بالنسبة الى مسجده وكعبة صلواته وأشواقه .

وفي عام ١٨٩٤ حقق رغبة والدته الخاصة بالحق الى الأماكن المسيحية المقدسة في فلسطين . ولكنه آثر أن يبدأ رحلته في مصر ثم يثنى عليها بعبور شبه جزيرة سيناء (صحراء التيه) وطريق القوافل المهجور . وكان قبل قيامه برحلته هذه قد استوعب خلفاتها الانجيلية التي كان قد ألم بها في السابق أثناء الاسماء التي كان يقضيها مع أسرته وهو طفل . وقد وصف رحلته هذه في ثلاثة « الصحراء - القدس - الجليل » التي سجلت مشاعره حين وصل الى القدس ، فإذا ما كانت البقاع المسيحية قد أبكتها فأما أحيانا أورتته شعورا بالهواء البارد ، في حين أنه كان يشعر لدى اقترابه من المساجد بأن كيانه كان ينجذب نحو اطرافه الذي لا يشير مثل هذا

ارتداد مقابر المسلمين . وهو يورد كل ذلك في قصة « شبح الشرق Phantome d'Orient » التي تعد تكملة لقصة « آزادي » . ويعد أن عاد الى روشفور انكب على بناء مسجده الذي بناه بأنقاض مسجد سني كان على وشك أن يهدم في دمشق - فقد اشترى كل أنقاض الأعمدة والبوابي والمحاريب ، ونقلها الى فرنسا حيث تمت احادة بنائها على أيدي مجموعة من العمال الفرنسيين والعرب . وقد تغلب على مشكلة اعداد مكان للمسجد بأن اشترى منزلين مجاورين لمنزل الأسرة أضاف الى مساحتها ستوديو أخته السابق .

وفي عام ١٨٨٩ زار مراكش التي ألهمته بقصة « في مراكش Au Maroc » . ويمثل هذا الكتاب مرحلة انتقال ما بين كتبه الأولى التي تنبض بالحب والترحال وتمتزج أحداثها بتجاربه الشخصية وبين خواطره التالية التي لا تعكس العواطف المشوبة أو الشعور الحقيقي بالدهشة لكل ما هو جديد ، بقدر ما تسجل ما تلحظه عيون الرسام من زاوية رؤيته الخاصة . وإذا ما أخذنا بما ذهب اليه لوتي في مقدمة كتابه عن مراكش ، فيمكننا أن نهمه بالتحيز : « لقد شعرت دائما بأن روحي نصف عربية » . وفي قصة لوتي عن مراكش نجد بصور حفل استقبال السلطان للسفير الفرنسي ويصف أسوار فاس المرتفعة وبهو السفراء الواسع والقواد المرتدين ملابس فخمة والجند المرتدين ملابس براقية والموسيقيين الزنوج . ولكن يحيط بكل ذلك اطرار موحش : فالجدران القائمة تغطي على البهو الضخم الذي تحيط به برك طينية قلقة ينبعث منها نقيق أعداد لا حصر لها مع الضفادع . ثم تصل عربة تجرها ستة خيول كانت الملكة فكتوريا قد أهدتها للسلطان . ولم تكن هذه الحرية تحمل أحدا ، بل كانت مهمتها أن تنبه الى قرب وصول السلطان منتظا حصانه الأبيض . ويصف لوتي ما كان يحيط بوصول السلطان من طقوس ودعوات وتقديس باعتباره حفيد الرسول صل الله عليه وسلم .

ثم تستضيفه ملكة رومانيا من جديد ، ويدعوه السلطان عبد الحميد ووزرائه لزيارة استنبول وربما كان الهدف من هذه الدعوة تشجيعه على كتابة ما يعبر عن

وفي العام التالي نشر كتاب « صوب أصفهان » والكتابان وليداً رغبته في الترحال بعد بلوغ التقاعد - وفي الكتاب الأول نجده يندد بالاستعمار البريطاني ، ومن ثم كان اهداؤه للرئيس كروجر رئيس جمهورية الترنسفال الذي كان قد ألحق هزائم فادحة بالانجليز الذين سعوا الى ضم بلاده الى ممتلكاتهم الامبراطورية . وقد بدأ رحلته الهندية حين نزل على المهاجرات في سيلان . وقد وصف في كتابه قصر راجات كوشين الذي وجد فيه رسوما رائعة على الجدران وصفها بأنها « فن فريد جدا ، فهو غنى ومدهش . . . وهناك مجموعة كبيرة من العرايا مع اهتمام كبير بعلم التشريع . . . مع المبالغة في التسلك بقواعد الجمال الهندية . . . فالحصر بمن في الضيق والنبود شديد الامتلاء . . . وهناك خلط شديد بين الاسلحة والركب الضخمة . . . وبين الالهات والرجال والحيوانات والقردة والديبة والغزلان » . وقد أمضى لوق أياما قليلة في مدينة بونديشيرى الفرنسية ثم توجه الى حيدر آباد حيث استضافه « النظام » المسلم ، ثم الى راجيوتانا ثم الى آدابور حيث استضافه المهاجرات . وفي مدارس سعى الى مقابلة متصوفة الهندوس الذين لم يرحب بعدم خصوصية مبادئهم : « إله مجهول - خلود جماعي بدون روح شخصي ، طهارة بدون عبادة . . . لقد آتيت هنا يراودني الأمل الأخير وكان هذا كل ما قدموه لي قالوا صلاة دون أن يوجد من يصغي إليها . ان الانسان يقف وحيدا أمام مسئولياته . . . ولد الانسان وحيدا ويعيش وحيدا ويموت وحيدا ، لمن تنعبد وأنت ذاتك إله ؟ ! » . وفي بنارس التقى « الفقراء » الشحاذين ، اذ أن السحرة من الفقراء القدامى كانوا قد انقرضوا . وقد قال له فقير : « ان الفقراء الحقيقيين ذوى العزم والقوة كانوا موجودين يوما ما ، ولكنهم اختفوا مع نهاية القرن الماضي . لقد ماتت روح الهند القديمة ذات الفقراء . انا جنس يضمحل بعد أن أحكتكم بأجناس الغرب الأكثر مادية ، وهذه الأجناس ستضمحل بدورها . . . انه القانئون » . ولم يتوصل لوتي الى السكنية : « اننى بحاجة الى استمرار نفسي ، الى وجودى الاصيل والواعي والمنفصل الذي يمكنني من أن

الانقباض : » . . . انها تنيك بالقبول وهي ملجأ للسلام » . كما كتب عن رحلته عبر فلسطين وسوريا ولبنان كتاب « الجليل » وهو الكتاب الثالث في ثلاثية الشرق الأوسط . فلم يتخيل قط أن دمشق ستكون كما رآها : « انها تنيك بهجة الشرق - انها مدينة اسلامية مبتسمة ومنفتحة . . . هل يمكن لأحد أن يشاهد دمشق للمرة الأولى دون أن تؤثر فيه ؟ » - فقد جاب أسواق المدينة ووجد الشرق الذي تصوره قصة « ألف ليلة وليلة » في قصر الباشا عبد الله وفي الأسواق المليئة بالثروات ، كما رأى كل شيء يلغى ضوء شمس الربيع الساطعة . وشاهد الحاميم والعصافير التي تحوم تحت زرقعة السياه وشعر بالراحة التي توحى بها الأبهام المظلة على الشافورات . وزار القصور وأكشاك الجنائز والحمامات والمكتبات الشهيرة ، وأعاد كل ذلك الى ذهنه فترات ازدهار الحضارة الاسلامية . وعاد هو ورفاقه عبر تركيا حيث أمضوا أياما قلائل في بروتة أول عاصمة للدولة العثمانية . وبعد ذلك نشر كتاب « المسجد الأخضر La Mosquée Verte » باعتباره ذيلاً لكتاب « الجليل » واستعرض فيه ما كان يحبه في الحياة التركية : الكبرياء والجمال والهدوء والصفاء ، وعرض حياة الأتراك التي لم تكن تختلف عن حياة أجدادهم : « ساعات عمل قليلة كل يوم تدر عليهم ما يلبي حاجات ورغبات حياتهم المتواضعة . ثم حين تقترب الحياة من نهايتها ينيق الايمان الذي يطارد رعب الموت » . وبعد أن عاد الى روشفور مضى يعمل مسجده الذي ازداد جمالا يوما بعد يوم فوضع سجاجيد شرقية ثمينة فوق الحصر على الطريقة التقليدية وأحاط المحراب بشمعدانات ضخمة من النحاس في حين تلتلث بيضات النعام المحاطة بخيوط مزركشة على الطريقة التقليدية من السقف المفرط في الجمال ، المصنوع من خشب الأرز المنقوش ، وقامت النصوص القرآنية المضيئة المكتوبة بحروف عربية جميلة الى جانب القراميد الكوفية . وكل هذه المناظر كانت تنقله الى بلاد شرقية طواها النسيان .

وفي عام ١٩٠٣ نشر كتابه « الهند بدون الانجليز »

« الملاكين » التي تصدت للنفوذ الغربي في الصين وأدت الى مقتل بعض الأوروبيين . وقد ظلت سفينته في مياه الصين لمدة سنة لم يعقد خلالها صداقة مع أى صيني ، خاصة وأنه لم يتجذب الى الأجناس الصنفاء التي نقر منها . وقد جارى أوروبى تلك الفترة في التنبيه الى « الخطر الأصفر » : « أى قوة خفية ستبرز اذا ما توصلوا الى أصاليب دعائنا الحديثة ! » . وبعد مرور عام على بقاء السفن الفرنسية في مياه الصين توجهت الى اليابان (نجازاكي) حيث التقى لوتي بأصدقائه القدامى وعن ذكريات هذه الفترة كتب « خواطر خريفية عن اليابان » و *Japoneries d'automne* ، و « الشباب الثالث للمدام برون » . وفي عام ١٩٠٥ جرى تعيين لوتي ملحقا بحريا في السفارة الفرنسية في استنبول ، وفي نفس الوقت جرى تعيينه قائدا للسفينة الحربية قوتور (*Vautour*) التي كانت ترابط باستمرار في المياه التركية . أخيرا عاد الى استنبول وإلى الشعب التركي وإلى نمط الحياة الذي سبق له أن اشتد تعلقه به . وفي خلال فترة السنوات الثلاث التي قضها لوتي في استنبول كانت شبه جزيرة البلقان مسرحا للتوتر الدولي ، خاصة وأن الدول البلقانية الصغيرة التي استقلت من الحكم التركي أو كانت لا تزال خاضعة له بصورة أو أخرى كانت مطية للمؤامرات الأوروبية التي كانت تستهدف تقسيم أملاك « الرجل المريض » . وكان السلطان عبد الحميد لا يزال يسعى الى ضرب الدول الكبرى بعضها ببعض ، وكان يدرك أن المشاعر الودية نحو فرنسا ، وهي المشاعر التي أثارها وجود لوتي في استنبول في الحريم والوزارات ، لا بد أن تثير قلق القيصر ، ومن ثم إصداره الأوامر لجواسيسه بمراقبة نشاط لوتي الرسمي والشخصي ، على أن يظل معززا مكروما . وقد لوحظ أن لوتي يؤثر العزلة الشديدة وأنه يمضي معظم أوقاته على ظهر السفينة قوتور أو يقوم برحلات انفرادية على الشاطئ الآسيوى .

« كسابق عهده نجده يؤثر التخييف بمضيا إياها بأسرها في متاحف استنبول مرتديا الطربوش ومتخذاً

أعثر من جديد على من أحببت أن أحبهم كما أحببتهم في الماضي ... وإذا لم يتوفر ذلك فما الفائدة ؟ » ورغم أنه لم يلمس في الهند خوفا من الموت أو شعورا بالحزن (فقد حضر احتفال حرق جثث الموتى) ورغم أنه لم يتوصل الى النبع الروحي الذي التمس عند الحكماء ، فإنه تأثر ببعض تعاليمهم : « كل شيء يتغير في نظرى ... الحياة ، بل الموت ، يتخذان مظهرا جديدا . يبدو أن وجودى ، ذاتي ، قد بدأ يبرز في روح العالم الكبيرة » .

وما أن أنهت زيارة لوتي للمهند حتى قرر أن يمر في طريق عودته الى فرنسا بفارس ، « مملكة التركواز » التي اشتهرت بجمال مساجدها وقصورها . ولقد زار أصفهان التي كانت الهدف الرئيسي من رحلته خاصة وقد جعلتها أوصاف الرحالة السابقين ذات جاذبية خاصة : فهي في نظره أهم من المدن التاريخية التالية : شيراز الشعراء وپرسوپوليس ذات الانقاض الجارية التي كانت قاصمة حكم كورش لامباطورته الشاسعة وقم المقدسة : « ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يركب على مهل كما كان الحال في الماضي . ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يرضي بأخطار الطرق اللعينة التي تتعثر فيها الخيول ، وعليه أن ينام في خانات محاطة بالذئاب والهوام ... ان على من يصطحبني الى أصفهان تحت السماوات الساطعة في شهر مايو أن يعبر مستنقعات شاسعة تحت شمس عميقة وأن يواجه الرياح القارسة الآتية من المرتفعات الثلجية - عليه أن يعبر هضاب آسيا الشاسعة التي هي أعلى هضاب العالم ، والتي كانت مهد الانسانية في يوما ما رغم أنها قد تحولت الآن الى صحارى ... » ورغم اعجاب لوتي بشيراز بلد السعدى والسورود ومسجد الشاه الكبير في أصفهان ، فإنه لم يشعر لدى الفرس بنفس الدفء الذي شعر به خلال لقاءاته بالأجناس المسلمة الأخرى .

وبعد أن عاد الى فرنسا توجه الى الصين في إطار الحملة الدولية التي قصدت الصين لمواجهة حركة

مظهر الرجل التركي . وكانت سيدات . استنبول يرصدن كل حركاته وسكناته ، كما كانت كل تفاصيل ملابسه المدنية والعسكرية ومدالياته أمرا معروفا ، كما كتبت السيدات الأوربيات اللاتي كن يعشن خارج قضبان الحريم تقارير عنه الى صديقاتهن الخزيشات المقيمات داخل هذه القضبان . كل ذلك وهو لا يبدو أى نوع من الاهتمام مفضلا حياة الوحدة ومداعبة قططه الكثيرة التي كانت تخفف من وحدته .

ورغم كل هذه العزلة فانه وقع في أحاييل مؤامرة دبرتها ثلاث نسوة عرفهن العالم باسم « المتحررات من السحر والأوهام » Les Desenchantees ، وهو عنوان الكتاب الذي تعرض فيه لمآسي حياة الحريم التي عاشتها هذه النسوة . وكانت اثنتان من هؤلاء الثلاثة (زنور ونورية) ابنتي نوري بك الموظف بالباب العالي الذي تعرف عليه لوتي - وكان أبوه فرنسا اعتنق الاسلام واتخذ اسم وأشد بك أما أم البنين فكانت تنحدر من أصل شركسي . أما السيدة الثالثة فكانت صحفية فرنسية تدعى مدام ليرا (Lera) وكانت تنشر مقالات تحت اسم مستعار هو مارك هيليس ، خاصة وأنها كانت على علم جيد بأوضاع تركيا مع اهتمامها بمسألة العزل المستمر للنساء التركيات في الحريم . وقد كتبت الثلاث الى لوتي يطلبن الالتقاء به مع ما يتضمنه ذلك من مجازفة وبخاصة بالنسبة الى الفتاتين التركيتين اللتين كان من الصعب عليهما أن يقابلا رجلا ، وبخاصة اذا ما كان أجنبيا ، وذلك برغم محرم والدهما الذي أنشأ لابنتيه قسما ممتازا من التعليم يتضمن اللغات الحديثة والأدب والموسيقى والفنون ، ولكن دون أن تغطي عن أساليب الحياة القديمة . وقد قررت النسوة الثلاث أن تكتب زنور الى لوتي لتذكره بأنها كانت قد كتبت له منذ سنوات قليلة لتصف المشاعر التي أثارها لديها كتاب « أزيادي » وتطلب موعدا بينه وبين صديقتين محجبتين تتخذ حياله احتياطات مشددة : « لعلك نسيت أزيادي وقد لا تحرك أخواتنا لديك ساكنا ، ولكن اذا ما كان لا يزال لديك بعض روح

أزيادية فلترسل لي ردك » . ووافق لوتي على اللقاء الذي تم مع اتخاذ الاحتياطات اللازمة . وفي البداية سخرن منه لتقدمه في السن ولصمته الأخرق والخبول ، ولكنهن لم يلبثن أن وقعن في أحاييل سحره وقد طالبهن عشا بنزع الحجاب ، في حين استدرجنه الى أن يروى قصص غرامه وذكرته بأنه قال انه لم يبق من قلبه شيء بعد أن ترك أشلاءه في شتى أنحاء العالم ، ولكنه رد قائلا انه لم يترك شيئا في اليابان في حين ترك من قلبه الشيء القليل في تاهيتي ، ومن ثم بقاء معظمه في تركيا . وتلت ذلك مقابلات أخرى بين لوتي والنساء الثلاث اللاتي أطلق عليهن اسم « الأشباح الثلاثة الصغيرة » . وفي خلال هذه اللقاءات كن يشكين أحوال أخواتهن السجينات ، ثم اتفق معهن على زيارة قبر أزيادي وهن مصرات على ارتداء الحجاب ، وطالبته بالدفاع عن أوضاع المرأة التركية بكتاب آخر مكمّل « لأزيادي » . كما أرسلت له ليرا خطابات من باريس حولت اليه من أزمير ، أشارت فيه (تحت اسم ليل) الى أنها تعاني العذاب في زواجها وأنها مولعة به ، وأنها محبوسة في الحريم تعاني الشقاء بعد أن اتخذ زوجها زوجة ثانية . وقد اهتم لوتي بما ذكرته ليرا (ليلي) وفكر في التوجه الى ازمير لاختطافها - لذا قررت زنور ونورية إنهاء القصة ، فكتبتن له أن ليلي راحت ضحية لحبها وأرسلن له خطابا باسمها يستهدف توديعه بعد أن تناولت سبا وهي تطالع صورته متخيلة أنها بين ذراعيه ، كما وصله موعدا جنازة ليل مطبوعا 1 وأيا ما كان الأمر فقد نجحت الحيلة ، فحكى لوتي في كتابه ما ذكرته الفتاتان بالفعل . والأغرب من هذا أنها هربت الى روشفور بعد عودته اليها ، وتسببت له في كثير من المضايقات ما جعله يرسلها الى باريس حيث كان يتولى الاتفاق عليها . وهل أى حال فقد أصابها قصة « المتحررات من السحر والأوهام » نجاحا كبيرا بعد نشرها وطبع منها بعد ذلك أكثر من ١٠٠٠ طبعة .

وفي عام ١٩٠٧ أمضى أربعة شهور في مصر نزل خلالها ضيفا على الخديو عباس حلمي الثاني ، وعلى

وفي عام ١٩١٠ تقاعد لوتي عن الخدمة البحرية ، فأحس بالوحدة واقتصد الحياة التي أحبها ، وعادته أشواقه الشرقية المرتبطة بتركيا فقصده في استانبول التي ألهمته من جديد بثالث كتبه عن تركيا رؤى الشرق الكبيرى (Supremes Visions d'orient) ولقد أدرك أن استنبول قد تغيرت كثيرا : فقد خلع السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ في أعقاب الانقلاب الذي قام به الاتحاديون وتولى بعده السلطان المسن محمد الخامس (رشاد) الذي لم يكن له من الأمر شيء بعد أن أمسك أنور وطلعت ونيازي بكل تقاليد السلطة . ومن التغييرات الأخرى التي لحظها لوتي أن صناعات جديدة أخذت تفتت على الطابع القديم للريف وأن الأضواء الكهربائية أخذت تكشف عن بعض السيدات التلميذات اللاواتي لا يرتدين الحجاب . وحلت الملابس الأوربية التي كان لوتي يمتنها على الملابس الزاهية القديمة - فظل يرتدي الملابس الشرقية في بعض الأحيان الطربوش باستمرار ويجلس في المقهى . يدخن النارجيلة ويستمتع بالهدوء والسكينة المحييين اليه في الشرق واللذين لا يعكر صفوهما سوى الأصوات المنبعثة من لعبة الرد . ولما كان لوتي طيلة ترحاله يحلم بالحياة على الطريقة التركية في معاشته لها في حي أيوب ، فانه استأجر منزلا صغيرا في وسط استانبول آلى على نفسه ألا يحتوي على أي شيء غربي . ولهذا اشترى من البازار كل ما كان المنزل بحاجة اليه : قاتر النخ على الكرسي وأثر الصواني الفضة ذات اللون القرمزي والمنقوش بالزهور على الموائد ، كما اهتم بشراء الأيات القرآنية والأحاديث المنقوشة على الطريقة الشرقية .

واهتم السلطان الجديد بأمر ذلك الكاتب الفرنسي الشهير الذي عبر عن حبه لكل ما هو تركي ودعاه للالتقاء به في قصر ضو له بإغبه . ولم تعجب لوتي أصلاحات رجال تركيا الفتاة ، حكام البلاد الجدد الذين سمو إلى اسراع خطى الاقتباس عن الحياة

الزعيم الوطني مصطفى كامل . وقد أمضى أياما في القاهرة مدينة الثلاثة آلاف مسجد ومسرح قصة ألف ليلة وليلة . وقد ضايقه وجود الانجليز والساحين ، كما تضايق حين زار الأحياء الجديدة ذات الطابع الغربي - فقد كان لا يزال أميل إلى ضرورة احتفاظ المدن العربية والاسلامية بأصالتها وأنماطها ونشاطاتها ، ومن ثم التقاؤه بشيخ الأزهر . وفي مصر كان لوتي موضوعا للتكريم والحقاوة ، فسمح له زيارة المتحف المصري وحده ليلا ، ولما كان يضيق بالضوء الكهربائي فقد أضى المتحف بالشموع ليشارك على ضوئها التوابيت والموميات وليسرح خياله في معتقدات الفراعنة المتعلقة بالموت والحياة . كما نظمت له رحلة إلى الآثار الموجودة في صعيد مصر . وقد ألهمه ذلك بقصة موت فيله (La mort de philae) .

وبعد زيارته لمصر تردد في قبول دعوة أحد الدبلوماسيين الانجليز لزيارة أنجلترا التي كان يكن لها كثيرا من الكراهية طيلة حياته . وفي لندن دعته الملكة لزيارتها في قصر بكنجهام وأجرت معه أحاديث عن كتبه . وقد ترتب على زيارته لانجلترا تعديله آراءه عن الانجليز ، فأبدى إعجابه بخداثةهم وبالأمن الذي كان يسود البلاد . كما زار نيويورك التي وجد فيها مدينة لا تاريخ ولا تقاليد لها ، ففر من ضجيجها واضطرابها وجرى سكانها وراء الذهب والأعمال المالية ، كما نفر من ناطحات السحاب ومن الأضواء والقاطرات الكهربائية - وكل ذلك مرتبط بكون إعجابه وحبه كله كانا مكرسين لتقاليد وثقافة البلدان العريقة ، ففي كل مكان في نيويورك وجد أشياء كثيرة تحجب الساء عن هذا « المتوحش الشرقي » وهي الصفة التي أطلقها على نفسه هناك . لقد كان في نيويورك بجسده في الوقت الذي كانت فيه روحه مرتبطة بالشعب التركي الذي كان يخوض حروبا خاسرة في وجه اعتداءات أوروبا المسيحية . فلم يرتع لسرعة إيقاع الحياة في نيويورك : « ان شيئا ما تفتقد هذه الفخامة ... شيء لا يمكن تعريفه وقد يكون الروح المشتتة من الماضي » .

الذي خلغوه عليه . وهكذا عاد حبيب ازيادي باعتباره بطلا قوميا - وحين رست سفينته على شاطئه حي غلطة شاهد حشدا كبيرا من الناس الذين تجمعوا على رصيف الميناء في انتظاره حاملين الاعلام وكتلا ضخمة من الورود ، كما كانت في انتظار السجاجيد الحمراء والفرق الموسيقية والقوات العسكرية ووفود عدة وجنرالات يمثلون السلطان والأمراء ويمثلون لكل الطوائف من الأئمة والدرابيش وكثير من الشخصيات الهامة . ثم أقيمت الحفلات الرسمية والشعبية لتكريمه . ودعى الى تناول العشاء في طوب كيو على الطريقة القديمة - وبعد ذلك نقلوه الى منزل أمهه أصدقاؤه خصيصا له وهياؤه بأثاث وديكورات على النمط التركي القديم ، كما أرسل له من قصور السلطان خدم وحراس وأحدى عربات البلاط واخيول المظيمة والسجاجيد والأطباق المصنوعة من الخزف الصيني . وفي مسكنه الجديد كان يطرب للاستماع الى صوت الموزن الذي كان يبعث من مسجد صغير- وقد أمعن الأتراك في تكريمه بتعيين مؤذن ذي صوت رخم لهذا المسجد القريب من مسكنه .

وربما كانت الحكومة الفرنسية قد استغلت المركز المرموق الذي تبوأه لوتي في الدولة العثمانية لكي تحمله على توجيه خطابات مفتوحة الى أنور باشا - رجل الدولة القوي - يدعوه فيها الى الابتعاد عن ألمانيا التي كانت قد اشتركت هي وحليفاتها في الحرب العالمية الأولى ضد فرنسا وروسيا وبريطانيا . إلا أن لوتي لم يتلق أية اجابة - اذ أن أنور كان قد وقع في ٢ أغسطس ١٩١٤ حلفاً سرىا مع ألمانيا دون أن يحيط الباب العالي عليا بذلك . وفي أول نوفمبر دخلت تركيا الحرب الى جانب ألمانيا مما أدى هذا الى استياء لوتي الذي لم يرحب بأن يصبح بلده الثاني دولة معادية - وفي أواخر عام ١٩١٤ حاول من جديد تسخير نفوذه الشخصي لدى بعض الشخصيات التركية للقيام بمفاوضة سرية على أعلى مستوى ، وفي مايو ١٩١٥ عاود وساطته حين علم أن الاتحاديين يميلون الى التفاوض حول صلح منفرد مع فرنسا التي رفضت هذا العرض بحكم أنها كانت قد التزمت بمقتضى تصريح

الغربية . اذ كان لا يزال متمسكا بالقديم حريصا على الا يؤثر الاقتباس على الأصله ويتخصص عن مسخ لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . وبينما هو كذلك اذ تغير ايطاليا على طرابلس وبقية التابعتين للدول العثمانية التي اضطرت الى التنازل عنها لايطاليا . وازاء احتياج أية دولة أوروبية على هذا العدوان الايطالي ، فقد قام لوتي بانتقاد ايطاليا في جريدة « الفيجارو » . ولم تغف متاعب الدولة العثمانية عند هذا الحد - فقد أعلنت الحرب عليها كل من امارة الجبل الأسود وبلغاريا والصرب واليونان ، وتعرضت البلقان للمذابح اقترفتها المسلمون والمسيحيون على حد سواء . وقد اهتز لوتي للالام التي كانت تعانيها الدولة العثمانية - ورغم مجاوزة سن الستين فقد تحركت فيه غرائز القتال ، خاصة وأنه كان باستطاعته أن يدافع عن الدولة بقلمه باعتباره صحفيا ، متحمدا بذلك الأخبار المتميزة التي كانت تنشرها الصحف الأوروبية والأرقام المبالغ فيها التي كانت تصدرها الحكومات الأوروبية في تركيا . وقد انضم اليه في دفاعه عن الدولة كل من « أخوات العقو » الفرنسيات والمعلمون الفرنسيون ، الذين كانوا يعملون في تركيا . وقد ضمن كثيرا من أوجه هذا الدفاع ، كتابه « تركيا المعذبة » الذي نشر في عام ١٩١٣ وكان له أثر قوي على الرأي العام الفرنسي مما أريك الحكومة الفرنسية التي آسرت الوقوف على الحياد . ورغم أن أصدقاؤه لوتي نصحوه بالابتعاد عن الساحة السياسية ، وأن الصحف اعتذرت عن نشر مقالاته ، إلا أنه كان يرى أن مصلحة بلاده تقتضي الدفاع عن الدولة العثمانية على اعتبار أن عداء فرنسا للاتراك لن يؤدي فقط الى اضمحلال الدولة العثمانية ، بل انه سيتبع كذلك المساس بمصالح فرنسا ونفوذها في الشرقين الأدنى والأوسط - وقد نشرت الخطابات والمقالات والتي كتبها في ذلك الوقت في عام ١٩٢٠ تحت عنوان « موت فرنسا العزيزة في الشرق » .

وفي عام ١٩١٣ عاد لوتي من جديد الى بلاد الأتراك . وسعى الجميع على اختلاف طبقاتهم الى ابداء عرفانهم بجميل لوتي « صديق الأيام السود » وهو اللقب

وحيث توفي حضر الى روشفور وفد تركي للاشتراك في تشييع جثمانه وقيل ان اعلام استنبول قد نكتت في ذلك اليوم .



والانطباع الذي يتركه لوتي وكتابات هـ تعلقه بالقديم وحرصه على ألا تجور عليه الحضارة الغربية المتفوقة . فقد كان يرى في هذا القديم مصدرا للأصالة ولجمال من نوع خاص . ولم يكن لوتي هو الكاتب الأوروبي الوحيد الذي تعلق بالشرق وبايقاع حياته البطيء وشمسه اللافحة وتاريخه العريق وروحانياته التي تغلغ معنى معينا على الحياة ، باعتبارها دار فناء لا تستحق كل هذه الصراعات والمخاضات المنبثقة عن الحضارة الغربية الحديثة . حقيقة لقد استهواه الاسلام باعتباره اطارا لاشواقه الشرقية ، الا أنه تردد في اعتناقه مرضاة لوالده البروتستانتية المتدنية ، وان ظل مولعا ببعض مظهريات المسلمين وبخاصة الأتراك منهم ، ولكن دون أن يتعمق في دراسة العقيدة الاسلامية باعتباره أسلوب حياة . وفي الواقع نجد أن حبه للعزلة وتآلفه من ثقافات باريس الشاسعة ونفوره من صحبة كبار أدبائها ومفكرها مما جعله يرتاح الى صحبة الشرقيين البسطاء الذين وجد منهم كل ترحيب . وتعيد حياته الى الأذهان ذلك الروسي الذي حاوره « محسن » في « عصفور من الشرق » (لتوفيق الحكيم) وهو على فراش الموت ووجهه يحن الى « المنبع » الروحي الذي افتقده في العالم الغربي . وكان تعليق « محسن » انه هذا المنبع الذي لم يعد صافيا بعد أن لوته المؤثرات الأوروبية التي حطمت مقوماته الأصيلة وحولته الى مسخ . . لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . حقيقة أن الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تنطوي على مؤثرات ديناميكية زعزعت السكينة والأطمئنان اللذين كانت تشهها الحياة القديمة في كل مكان . الا أن هذا هو ثمن التقدم الذي على الانسان أن يستغله ويتوافق معه دون أن يتخلل عن أصالته . . وتلك هي المعادلة الصعبة التي تواجه العوالم القديمة في آسيا وإفريقيا .

لندن الصادر في ٤ سبتمبر ١٩١٤ بالأتوقع دول الوفاق الثلاث (فرنسا - روسيا - بريطانيا) أي صلح مع الاعداء ، كما تمهدت كل منها بالاتفاق مسبقا على شروط الصلح التي يجب أن تلقى قبولا عاما من الدول الثلاث جميعا . وأخيرا تمخضت الحرب العظمى عن تمزيق الامبراطورية العثمانية التي كانت دول الوفاق قد انفتحت على تقسيم املاكها ان لم يكن مجوها من الوجود . ولم يستمع أحد الى دفاع لوتي عن وطنه الثاني ودعوته الى عدم تمزيقه ، بل أن الدولة العثمانية تعرضت لمحاولات لمحوها من الوجود ، وهو ما لم يطبق على باقي دول الوسط المتزجرة . الا أن الشعب التركي سرعانا ما وقف على قدميه وناضل من أجل استمرار وجوده ووطنه . فكانت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كمال (أتاتورك) وتمخضت عن ظهور دولة تركيا الحديثة ، التي قلبت ظهر المجن كل القيم والمؤسسات القديمة التي أولع بها لوتي .

ولم ننس الأمة التركية نصيرها في محنتها ففي أواخر ديسمبر ١٩٢١ وصل الى روشفور وفد حكومي تركي قادم من أنقرة صرح أعضاؤه برغبتهم في أن يبدوا للوتي سجادة نسجها خصيصا له الأطفال الذين قتل اليونانيون آباءهم وأمهاتهم في الوقت الذي تصدى فيه لوتي للدفاع عن الأتراك . وكان الوفد يضم زوجة فريد بك ، الشابة الجميلة التي اطرحت الحجاب وكشفت عن وجهها . وحينئذ كان لوتي في اعياء شديد ويكاد يفقد النطق والحركة ، ومع ذلك فقد طلب أن تقرب من حرم فريد بك شمعة تساعد على أن يتفرد في ملاحظتها . وبعد أن بارحه الوفد وهم بركوب القطار المتوجه الى باريس طلب لوتي أن يرى هذه السيدة التركية التي عادت اليه كرة أخرى ، فقابلها في مسجده بعد أن تبين أن بحة صحتها شبيهة بصوت أزيادي ، وبعد أن حادتها باللغة التركية المحببة الى قلبه عاد اليه النطق . وحينئذ دنت ساعة وفاته أوصى بأن يترك نعشه مفتوحا على الطريقة الاسلامية حتى يعود جسده الى التراب في أقرب وقت ، وقيل انه أوصى بأن يوضع وجهه بحيث يكون متجهيا الى مكة .



الضابط البحري إسماعيل



لوبي في ملابس سورية أو جزائرية



الملك الناصر في عهده



والده بيرلوتي



جوستاف موهو أوبر لوني الذي أثر في حياته تأثيرا قويا



مسكن بير لولي حيث تظهر بعض المؤثرات الشرقية



ميشة سحر اول بعض رفاقه الداعين الى الخارجة من بغداد

من الشرق والغرب

قد يبدو غريباً أن يكون الأديب مشهوراً ومغموراً معاً ، وأبو الفرج الأصفهاني بخاصة ، لما لكتابه الأغاني من شهرة واسعة ، وصيت ذائع ، منذ أن ظهر للناس في أواسط القرن الرابع للهجرة ، وحتى يومنا هذا ، فقل من لم يسمع به ، أو من لم يقرأ طرفاً منه ، أو يعتمد عليه مصدراً من مصادر التأليف في الأدب والفن ، وتاريخ العرب والمسلمين ، وحضارتهم منذ أقدم العصور وحتى القرن الرابع للهجرة .

ولسنا في حاجة إلى الدلالة على قيمة هذا الكتاب وأهميته ، وقد عبر عن ذلك ابن خلدون فقال : « وهو لعمري ديوان العرب ، وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن .. ولا يعدل به كتاب آخر فيما نعلمه ، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها ، وأنى له بها ؟ »^(١) .

وكان من غريب المصادفات أن يقول المقرئ في تقرير تاريخ ابن خلدون الموسوم بالعبر « وقد حوت مقدمته جميع العلوم ، ولعمري أن هو الأمان المصنفات التي سارت القبابا بخلاف مضمونها كأغاني للأصفهاني ، سماه الأغاني ، وفيه من كل شيء »^(٢) .

وذهب أبو بكر بن العربي إلى القول : « هذا كتاب جليل القدر ، كثير العلم ، لم يؤلف مثله قط ، وإنما أدخل به اسمه الأغاني ، ولو أسماه قلائد المعاني ، وشرائف المباني لكان أولى »^(٣) . وقد قصد أبو الفرج من هذه التسمية إلى معنى الأشعار ، وهو المعنى العريق للأغاني لدى العرب^(٤) .

وأبدى المعاصرون إعجابهم الشديد به ، وتقديرهم العظيم لمؤلفه ، فقال المستشرق فارمر « انه كتاب من الطراز الأول للتأليف الأدبي لدى العرب ، وقد أنفق فيه مؤلفه الجانب الأكبر من حياته ، وإن المعارف التي

أبو الفرج الأصفهاني

٢٨٤ - بعد ٣٦٢ هـ

أديب مشهور ومغمور

محمد خير الشنقيطي

أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة الحسن الثاني
الدر البيضاء - المغرب

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١٠٧ .

(٢) الضوء اللامع : ١/٤ .

(٣) ادراك الأمان من كتاب الأغاني : ٨/١ . خطوطة القصر الملكي بالرياض رقم ٣٧٠٦ . وتقع في ٢٥ جزءاً .

(٤) أنظر العقد الفريد : ٩١/٤ ، ومقدمة ابن خلدون : ص ١٠٦٩ ، والفن ومذاهبه في الشعر ص ٤١ - ٤٨ .

يعرضها - ودع جانباً ما استلزمه من دأب وصبر - لترك المرء خجلاً مما يسمى في عصرنا أدبا وموسيقى^(٩).

ولم يكن هذا الكتاب أعظم مؤلفات أبي الفرج وآثاره ، أو أكبرها حججا ، فقد تفوقه في ذلك بعض كتبه المفقودة ، كتاب « التعديل والانتصاف »^(١٠) أو كتاب « مجموع الآثار والأخبار »^(١١) أو كتاب « أيام العرب »^(١٢) أو غيرها من كتبه الكثيرة الأخرى التي لم يصل إلينا منها سوى ثلاثة كتب هي : الأغاني ، ومقاتل الطالبين ، وأدب الغرسياء ، ولا يزال الباقي منها في حكم المفقود^(١٣).

ومع ما هله الكتب والتأليف من قيمة كبرى ، وشهرة فائقة ، فإن مؤلفها لا يزال مغمورا وكثيرا ما تكون الشهرة وبالا على صاحبها ، إذ طامحنا اكتفى المؤلفون بالإشارة إليها ، والاستغناء بها عن الأفاضة في ذكر أخباره ، وشرح أحواله ، كما قد تكون سببا للغضب منه ، أو التهميم عليه لدى أصحاب الأهواء والأغراض المختلفة ، فننتظم بذلك معالم شخصيته ، وتندرس آثار صورته ، وتختلط مؤلفاته وكتبه ، وذلك ما حدث لأبي الفرج حقا ، فصار أدبيا مشهورا بكتبه ، مغمورا في كتب المؤلفين والدارسين .

فقد ترجم له عدد كبير من القدماء ، وتناول عدد غير قليل من المعاصرين بالدراسة واعتمدوا في ذلك على

بعض ما ورد حوله في كتب الأقدمين من أقوال مفردة ، وأخبار يتيمة ، دون توثيقها وتحصيلها ، وزاد على ذلك عدد منهم أمورا أخرى ذات خطر جسيم قد يتعدى شخصية الأصفهاني إلى ما هو أعمق غورا ، وأبعد أثرا ، وليس يتسع المقام لدراسة هذه الشخصية من مختلف جوانبها وأبعادها ، والكشف عن جميع ما داخلها من أوهام وأخطاء وتخبطات في كتب المعاصرين ودراساتهم بخاصة ، وسنكتفي من ذلك بالوقوف عند أهم هذه الجوانب ، ونحاول رسم صورة صحيحة له في حياته وعلاقاته ورحلاته وشخصيته وأخلاقه ومذهبه ومعتقداته وفوفاته .

اسمه ونسبه ومولده :

هو أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأعزهم^(١٤) . ولد سنة (٢٨٤ هـ) كما ذكر تلميذه محمد بن أبي الفوارس ، ولم يعترض عليه أحد من القدماء في ذلك ، وإن كانوا جميعا قد أغفلوا ذكر مكان ولادته ، واكتفوا من ذلك بالإشارة إلى أصله الأصفهاني ، وقالوا أنه بغدادي المنشأ والمسكن^(١٥) ، دون أن يعني ذلك أنه أصفهاني المولد كما أكد معظم المعاصرين^(١٦) . وليس لهم من دليل على ذلك سوى لقبه ، ومن المرجح لدينا أنه بغدادي

(٩) دراسة في مصادر الأدب : ١٧٣/١ .

(١٠) ذكره أبو الفرج في الأغاني : ٤٠٣/٢٢٢ . وتروم كثير من القدماء والمعاصرين في امره ، وسيره الحديث من ذلك في اواخر هذا المجلد .

(١١) ذكره أبو النديم في الفهرست : ص ١٧٣ ويعقوب في معجم الأدباء : ٩٩/١٣ .

(١٢) ذكر في تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، وأنبأ القزعة : ٢٥٢/٢ ، والتنظيم : ٤٠/٧ ، والبداءة والنبأية : ٦٦٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ .

(١٣) راجع بحثنا « مؤلفات أبي الفرج وآثاره » في « الفرات العربي » ٧٤ ، ص ٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص ١٧٣-١٩٧ . وقد ذكر الزركلي أن من آثاره المصروفة قطعة من كتابه « الحمايرين والخمارات » كتبت لدى ناشر الكتب حيد ، وانتقلت بالقرء إلى مكتبة حسن حسني جندالهاب بجنس ، وانظر الاحكام ٨٨/٤ ، وسركين : ٦١٨/١ . ولعبرني الاساطيف المذكورة عند مصطفى حنارة في ايلول ١٩٨٣ بالاسكتندية أن أحد الاسكتلة من تلامذته قد حل على خطوته من كتابه « الأيام النواصر » ، ويصل على تحفيها ونشرها . ولم ألق عليها .

(١٤) جبهة السلب العرب : ص ١٠٧ ، وسائر تراجم التي سرد ذكرها .

(١٥) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

(١٦) ذكر أخبار أصفهان : ٢٢/٢ ، وجبهة البحر : ٩٦/٣ ، ووفيات الأماني : ٣٠٧/٣ وأصفهان بلد معروف من بلاد فارس . وهي من : أصب إلى البلد ، وعان أي الفارس . وميم من يفتح حمزا وميم من يكسرها ، وهي الياء ، كما روت عند أبي نعيم ويعقوب والقزويني ، وأجاز البستاني الفقه . وانظر ذكر أخبار أصفهان ١/١ ، ومعجم البلدان : ٢٠٦/١ ، وآثار البلاد : ص ٩ ، وفتاوى الطواف : ٧٣٦/٣ .

(١٧) انظر مثلا : ظهر الإسلام : ٢٢٩/١ ، ونيكلسون : ١١٢/١ ، وسركين : ٦١٢/١ ومقدمة عتق طبقات ابن سلام ٤١/١ وغيرها .

المولد ، إذ لم نجد له أو لأحد من أفراد أسرته أثرا في
أصفهان .
أسرته :

ويبدو أن أحد أبناء مروان بن محمد من أجداد أبي
الفرج قد فرّ ناجيا بنفسه وأسرتة إلى أصفهان ، بعد أن
دالت دولة الأمويين وأصحابهم ما أصحابهم من أذى ومقاتل
على أيدي أبناء عمومته من العباسيين
وأشباعهم^(١٤) ، فتخفى بين أهلها المعروفين بتعصبهم
للسنة^(١٥) في ظل لقب مغفور ، ثم هجرها أبناؤه أو
أحفاده قاصدين سامراء وبغداد بعد أن هدأت الأحوال
واستقرت الأمور ، فعملوا كتابا وموظفين في دواوين
الخليفة ، وحملوا معهم هذا اللقب الأصفهاني الذي
ارتضوا به بديلا من أمويتهم الصريحة .

وكان جده محمد بن أحد الأصفهاني من كبار رجالات
سامراء ، وعلى صلة قوية بعدد من وزرائها وأدبائها
وكتبا ، كما تدل مرويات أبي الفرج عنه على صلته
الوثيقة بالأدب والشعر ، ويبدو واضحا من خلالها أنه قد
فارق الحياة قبل أن يشب أبو الفرج عن الطوق^(١٦) .

كما روى بعض أخباره الأدبية عن أخوي جده
عبد العزيز وعبد الله ، ويبدو أنها كانتا على قيد الحياة إبان
طورهم من أطوار نشأته وتعليمه ، فسمع منها أخبار
عدد من الشعراء المحدثين وغيرهم^(١٧) .

وكان عمه الحسن بن محمد و من كبار الكتاب في أيام
المتوكل^(١٨) أخذ عن كبار شيوخ الأدب في عصره ،
وروى عنه أبو الفرج فأكثر^(١٩) وكان له أكبر الأثر في بناء
شخصيته الثقافية إذ تولى تنقيفه وتعليمه أصول الأدب
والنقد ، كما كانت له رواية عن ابنه أحمد بن الحسن
أيضا^(٢٠) . ويتشب أبو الفرج من جهة أمه إلى آل ثوابه
المعروفين بالكتابة والأدب والشعر في عصرهم ؛ وقد
ذكر ابن النديم عددا منهم في الفهرست ، وأورد لهم كتباً
كثيرة ورسائل ودواوين^(٢١) .

ويبدو أن جده يحيى بن محمد بن ثوابه كان من هؤلاء
المؤلفين والأدباء ، إذ اتخذ أبو الفرج من كتابه في الشعر
والشعراء مصدرا أساسيا من مصادر تأليف الأغاني ،
فأكثر النقل منه وجادة ، وأكد مرات عديدة أنه يعتمد
على النسخة المكتوبة بخط جده فيقول : « نسخت من
كتاب جدي لأمي يحيى بن محمد بن ثوابه بخطه »^(٢٢)
عما يدل على أن هذا الكتاب كان مكتوبا بخطوط أخرى
ومتداولاً ومعروفا ، وإن أهمل ابن النديم وغيره ذكره .
وتدل مرويات أبي الفرج عنه أنه يشمل أخبار عدد كبير
من الشعراء العرب منذ الجاهلية ، وحتى القرن الثالث

(١٤) الألفاظ : ٤٤٣/٥ - ٤٥٥ - والكتل : ١٧٤/٥ .

(١٥) فهر الإسلام : ٥/٢ . والفجر جبهة أنساب العرب : ص ١٠٧ .

(١٦) الألفاظ : ١١٥/١٠ و ١١٦/١٠ و ١١٧/١٠ . ومقاتل الطالبين : ص ٦٩٨ .

(١٧) الألفاظ : ١١٥/٢ و ١١٦/٢ و ١١٧/٢ و ١١٨/٢ و ١١٩/٢ و ١٢٠/٢ و ١٢١/٢ و ١٢٢/٢ و ١٢٣/٢ و ١٢٤/٢ و ١٢٥/٢ و ١٢٦/٢ و ١٢٧/٢ و ١٢٨/٢ و ١٢٩/٢ و ١٣٠/٢ و ١٣١/٢ و ١٣٢/٢ و ١٣٣/٢ و ١٣٤/٢ و ١٣٥/٢ و ١٣٦/٢ و ١٣٧/٢ و ١٣٨/٢ و ١٣٩/٢ و ١٤٠/٢ و ١٤١/٢ و ١٤٢/٢ و ١٤٣/٢ و ١٤٤/٢ و ١٤٥/٢ و ١٤٦/٢ و ١٤٧/٢ و ١٤٨/٢ و ١٤٩/٢ و ١٥٠/٢ و ١٥١/٢ و ١٥٢/٢ و ١٥٣/٢ و ١٥٤/٢ و ١٥٥/٢ و ١٥٦/٢ و ١٥٧/٢ و ١٥٨/٢ و ١٥٩/٢ و ١٦٠/٢ و ١٦١/٢ و ١٦٢/٢ و ١٦٣/٢ و ١٦٤/٢ و ١٦٥/٢ و ١٦٦/٢ و ١٦٧/٢ و ١٦٨/٢ و ١٦٩/٢ و ١٧٠/٢ و ١٧١/٢ و ١٧٢/٢ و ١٧٣/٢ و ١٧٤/٢ و ١٧٥/٢ و ١٧٦/٢ و ١٧٧/٢ و ١٧٨/٢ و ١٧٩/٢ و ١٨٠/٢ و ١٨١/٢ و ١٨٢/٢ و ١٨٣/٢ و ١٨٤/٢ و ١٨٥/٢ و ١٨٦/٢ و ١٨٧/٢ و ١٨٨/٢ و ١٨٩/٢ و ١٩٠/٢ و ١٩١/٢ و ١٩٢/٢ و ١٩٣/٢ و ١٩٤/٢ و ١٩٥/٢ و ١٩٦/٢ و ١٩٧/٢ و ١٩٨/٢ و ١٩٩/٢ و ٢٠٠/٢ و ٢٠١/٢ و ٢٠٢/٢ و ٢٠٣/٢ و ٢٠٤/٢ و ٢٠٥/٢ و ٢٠٦/٢ و ٢٠٧/٢ و ٢٠٨/٢ و ٢٠٩/٢ و ٢١٠/٢ و ٢١١/٢ و ٢١٢/٢ و ٢١٣/٢ و ٢١٤/٢ و ٢١٥/٢ و ٢١٦/٢ و ٢١٧/٢ و ٢١٨/٢ و ٢١٩/٢ و ٢٢٠/٢ و ٢٢١/٢ و ٢٢٢/٢ و ٢٢٣/٢ و ٢٢٤/٢ و ٢٢٥/٢ و ٢٢٦/٢ و ٢٢٧/٢ و ٢٢٨/٢ و ٢٢٩/٢ و ٢٣٠/٢ و ٢٣١/٢ و ٢٣٢/٢ و ٢٣٣/٢ و ٢٣٤/٢ و ٢٣٥/٢ و ٢٣٦/٢ و ٢٣٧/٢ و ٢٣٨/٢ و ٢٣٩/٢ و ٢٤٠/٢ و ٢٤١/٢ و ٢٤٢/٢ و ٢٤٣/٢ و ٢٤٤/٢ و ٢٤٥/٢ و ٢٤٦/٢ و ٢٤٧/٢ و ٢٤٨/٢ و ٢٤٩/٢ و ٢٥٠/٢ و ٢٥١/٢ و ٢٥٢/٢ و ٢٥٣/٢ و ٢٥٤/٢ و ٢٥٥/٢ و ٢٥٦/٢ و ٢٥٧/٢ و ٢٥٨/٢ و ٢٥٩/٢ و ٢٦٠/٢ و ٢٦١/٢ و ٢٦٢/٢ و ٢٦٣/٢ و ٢٦٤/٢ و ٢٦٥/٢ و ٢٦٦/٢ و ٢٦٧/٢ و ٢٦٨/٢ و ٢٦٩/٢ و ٢٧٠/٢ و ٢٧١/٢ و ٢٧٢/٢ و ٢٧٣/٢ و ٢٧٤/٢ و ٢٧٥/٢ و ٢٧٦/٢ و ٢٧٧/٢ و ٢٧٨/٢ و ٢٧٩/٢ و ٢٨٠/٢ و ٢٨١/٢ و ٢٨٢/٢ و ٢٨٣/٢ و ٢٨٤/٢ و ٢٨٥/٢ و ٢٨٦/٢ و ٢٨٧/٢ و ٢٨٨/٢ و ٢٨٩/٢ و ٢٩٠/٢ و ٢٩١/٢ و ٢٩٢/٢ و ٢٩٣/٢ و ٢٩٤/٢ و ٢٩٥/٢ و ٢٩٦/٢ و ٢٩٧/٢ و ٢٩٨/٢ و ٢٩٩/٢ و ٣٠٠/٢ و ٣٠١/٢ و ٣٠٢/٢ و ٣٠٣/٢ و ٣٠٤/٢ و ٣٠٥/٢ و ٣٠٦/٢ و ٣٠٧/٢ و ٣٠٨/٢ و ٣٠٩/٢ و ٣١٠/٢ و ٣١١/٢ و ٣١٢/٢ و ٣١٣/٢ و ٣١٤/٢ و ٣١٥/٢ و ٣١٦/٢ و ٣١٧/٢ و ٣١٨/٢ و ٣١٩/٢ و ٣٢٠/٢ و ٣٢١/٢ و ٣٢٢/٢ و ٣٢٣/٢ و ٣٢٤/٢ و ٣٢٥/٢ و ٣٢٦/٢ و ٣٢٧/٢ و ٣٢٨/٢ و ٣٢٩/٢ و ٣٣٠/٢ و ٣٣١/٢ و ٣٣٢/٢ و ٣٣٣/٢ و ٣٣٤/٢ و ٣٣٥/٢ و ٣٣٦/٢ و ٣٣٧/٢ و ٣٣٨/٢ و ٣٣٩/٢ و ٣٤٠/٢ و ٣٤١/٢ و ٣٤٢/٢ و ٣٤٣/٢ و ٣٤٤/٢ و ٣٤٥/٢ و ٣٤٦/٢ و ٣٤٧/٢ و ٣٤٨/٢ و ٣٤٩/٢ و ٣٥٠/٢ و ٣٥١/٢ و ٣٥٢/٢ و ٣٥٣/٢ و ٣٥٤/٢ و ٣٥٥/٢ و ٣٥٦/٢ و ٣٥٧/٢ و ٣٥٨/٢ و ٣٥٩/٢ و ٣٦٠/٢ و ٣٦١/٢ و ٣٦٢/٢ و ٣٦٣/٢ و ٣٦٤/٢ و ٣٦٥/٢ و ٣٦٦/٢ و ٣٦٧/٢ و ٣٦٨/٢ و ٣٦٩/٢ و ٣٧٠/٢ و ٣٧١/٢ و ٣٧٢/٢ و ٣٧٣/٢ و ٣٧٤/٢ و ٣٧٥/٢ و ٣٧٦/٢ و ٣٧٧/٢ و ٣٧٨/٢ و ٣٧٩/٢ و ٣٨٠/٢ و ٣٨١/٢ و ٣٨٢/٢ و ٣٨٣/٢ و ٣٨٤/٢ و ٣٨٥/٢ و ٣٨٦/٢ و ٣٨٧/٢ و ٣٨٨/٢ و ٣٨٩/٢ و ٣٩٠/٢ و ٣٩١/٢ و ٣٩٢/٢ و ٣٩٣/٢ و ٣٩٤/٢ و ٣٩٥/٢ و ٣٩٦/٢ و ٣٩٧/٢ و ٣٩٨/٢ و ٣٩٩/٢ و ٤٠٠/٢ و ٤٠١/٢ و ٤٠٢/٢ و ٤٠٣/٢ و ٤٠٤/٢ و ٤٠٥/٢ و ٤٠٦/٢ و ٤٠٧/٢ و ٤٠٨/٢ و ٤٠٩/٢ و ٤١٠/٢ و ٤١١/٢ و ٤١٢/٢ و ٤١٣/٢ و ٤١٤/٢ و ٤١٥/٢ و ٤١٦/٢ و ٤١٧/٢ و ٤١٨/٢ و ٤١٩/٢ و ٤٢٠/٢ و ٤٢١/٢ و ٤٢٢/٢ و ٤٢٣/٢ و ٤٢٤/٢ و ٤٢٥/٢ و ٤٢٦/٢ و ٤٢٧/٢ و ٤٢٨/٢ و ٤٢٩/٢ و ٤٣٠/٢ و ٤٣١/٢ و ٤٣٢/٢ و ٤٣٣/٢ و ٤٣٤/٢ و ٤٣٥/٢ و ٤٣٦/٢ و ٤٣٧/٢ و ٤٣٨/٢ و ٤٣٩/٢ و ٤٤٠/٢ و ٤٤١/٢ و ٤٤٢/٢ و ٤٤٣/٢ و ٤٤٤/٢ و ٤٤٥/٢ و ٤٤٦/٢ و ٤٤٧/٢ و ٤٤٨/٢ و ٤٤٩/٢ و ٤٥٠/٢ و ٤٥١/٢ و ٤٥٢/٢ و ٤٥٣/٢ و ٤٥٤/٢ و ٤٥٥/٢ و ٤٥٦/٢ و ٤٥٧/٢ و ٤٥٨/٢ و ٤٥٩/٢ و ٤٦٠/٢ و ٤٦١/٢ و ٤٦٢/٢ و ٤٦٣/٢ و ٤٦٤/٢ و ٤٦٥/٢ و ٤٦٦/٢ و ٤٦٧/٢ و ٤٦٨/٢ و ٤٦٩/٢ و ٤٧٠/٢ و ٤٧١/٢ و ٤٧٢/٢ و ٤٧٣/٢ و ٤٧٤/٢ و ٤٧٥/٢ و ٤٧٦/٢ و ٤٧٧/٢ و ٤٧٨/٢ و ٤٧٩/٢ و ٤٨٠/٢ و ٤٨١/٢ و ٤٨٢/٢ و ٤٨٣/٢ و ٤٨٤/٢ و ٤٨٥/٢ و ٤٨٦/٢ و ٤٨٧/٢ و ٤٨٨/٢ و ٤٨٩/٢ و ٤٩٠/٢ و ٤٩١/٢ و ٤٩٢/٢ و ٤٩٣/٢ و ٤٩٤/٢ و ٤٩٥/٢ و ٤٩٦/٢ و ٤٩٧/٢ و ٤٩٨/٢ و ٤٩٩/٢ و ٥٠٠/٢ و ٥٠١/٢ و ٥٠٢/٢ و ٥٠٣/٢ و ٥٠٤/٢ و ٥٠٥/٢ و ٥٠٦/٢ و ٥٠٧/٢ و ٥٠٨/٢ و ٥٠٩/٢ و ٥١٠/٢ و ٥١١/٢ و ٥١٢/٢ و ٥١٣/٢ و ٥١٤/٢ و ٥١٥/٢ و ٥١٦/٢ و ٥١٧/٢ و ٥١٨/٢ و ٥١٩/٢ و ٥٢٠/٢ و ٥٢١/٢ و ٥٢٢/٢ و ٥٢٣/٢ و ٥٢٤/٢ و ٥٢٥/٢ و ٥٢٦/٢ و ٥٢٧/٢ و ٥٢٨/٢ و ٥٢٩/٢ و ٥٣٠/٢ و ٥٣١/٢ و ٥٣٢/٢ و ٥٣٣/٢ و ٥٣٤/٢ و ٥٣٥/٢ و ٥٣٦/٢ و ٥٣٧/٢ و ٥٣٨/٢ و ٥٣٩/٢ و ٥٤٠/٢ و ٥٤١/٢ و ٥٤٢/٢ و ٥٤٣/٢ و ٥٤٤/٢ و ٥٤٥/٢ و ٥٤٦/٢ و ٥٤٧/٢ و ٥٤٨/٢ و ٥٤٩/٢ و ٥٥٠/٢ و ٥٥١/٢ و ٥٥٢/٢ و ٥٥٣/٢ و ٥٥٤/٢ و ٥٥٥/٢ و ٥٥٦/٢ و ٥٥٧/٢ و ٥٥٨/٢ و ٥٥٩/٢ و ٥٦٠/٢ و ٥٦١/٢ و ٥٦٢/٢ و ٥٦٣/٢ و ٥٦٤/٢ و ٥٦٥/٢ و ٥٦٦/٢ و ٥٦٧/٢ و ٥٦٨/٢ و ٥٦٩/٢ و ٥٧٠/٢ و ٥٧١/٢ و ٥٧٢/٢ و ٥٧٣/٢ و ٥٧٤/٢ و ٥٧٥/٢ و ٥٧٦/٢ و ٥٧٧/٢ و ٥٧٨/٢ و ٥٧٩/٢ و ٥٨٠/٢ و ٥٨١/٢ و ٥٨٢/٢ و ٥٨٣/٢ و ٥٨٤/٢ و ٥٨٥/٢ و ٥٨٦/٢ و ٥٨٧/٢ و ٥٨٨/٢ و ٥٨٩/٢ و ٥٩٠/٢ و ٥٩١/٢ و ٥٩٢/٢ و ٥٩٣/٢ و ٥٩٤/٢ و ٥٩٥/٢ و ٥٩٦/٢ و ٥٩٧/٢ و ٥٩٨/٢ و ٥٩٩/٢ و ٦٠٠/٢ و ٦٠١/٢ و ٦٠٢/٢ و ٦٠٣/٢ و ٦٠٤/٢ و ٦٠٥/٢ و ٦٠٦/٢ و ٦٠٧/٢ و ٦٠٨/٢ و ٦٠٩/٢ و ٦١٠/٢ و ٦١١/٢ و ٦١٢/٢ و ٦١٣/٢ و ٦١٤/٢ و ٦١٥/٢ و ٦١٦/٢ و ٦١٧/٢ و ٦١٨/٢ و ٦١٩/٢ و ٦٢٠/٢ و ٦٢١/٢ و ٦٢٢/٢ و ٦٢٣/٢ و ٦٢٤/٢ و ٦٢٥/٢ و ٦٢٦/٢ و ٦٢٧/٢ و ٦٢٨/٢ و ٦٢٩/٢ و ٦٣٠/٢ و ٦٣١/٢ و ٦٣٢/٢ و ٦٣٣/٢ و ٦٣٤/٢ و ٦٣٥/٢ و ٦٣٦/٢ و ٦٣٧/٢ و ٦٣٨/٢ و ٦٣٩/٢ و ٦٤٠/٢ و ٦٤١/٢ و ٦٤٢/٢ و ٦٤٣/٢ و ٦٤٤/٢ و ٦٤٥/٢ و ٦٤٦/٢ و ٦٤٧/٢ و ٦٤٨/٢ و ٦٤٩/٢ و ٦٥٠/٢ و ٦٥١/٢ و ٦٥٢/٢ و ٦٥٣/٢ و ٦٥٤/٢ و ٦٥٥/٢ و ٦٥٦/٢ و ٦٥٧/٢ و ٦٥٨/٢ و ٦٥٩/٢ و ٦٦٠/٢ و ٦٦١/٢ و ٦٦٢/٢ و ٦٦٣/٢ و ٦٦٤/٢ و ٦٦٥/٢ و ٦٦٦/٢ و ٦٦٧/٢ و ٦٦٨/٢ و ٦٦٩/٢ و ٦٧٠/٢ و ٦٧١/٢ و ٦٧٢/٢ و ٦٧٣/٢ و ٦٧٤/٢ و ٦٧٥/٢ و ٦٧٦/٢ و ٦٧٧/٢ و ٦٧٨/٢ و ٦٧٩/٢ و ٦٨٠/٢ و ٦٨١/٢ و ٦٨٢/٢ و ٦٨٣/٢ و ٦٨٤/٢ و ٦٨٥/٢ و ٦٨٦/٢ و ٦٨٧/٢ و ٦٨٨/٢ و ٦٨٩/٢ و ٦٩٠/٢ و ٦٩١/٢ و ٦٩٢/٢ و ٦٩٣/٢ و ٦٩٤/٢ و ٦٩٥/٢ و ٦٩٦/٢ و ٦٩٧/٢ و ٦٩٨/٢ و ٦٩٩/٢ و ٧٠٠/٢ و ٧٠١/٢ و ٧٠٢/٢ و ٧٠٣/٢ و ٧٠٤/٢ و ٧٠٥/٢ و ٧٠٦/٢ و ٧٠٧/٢ و ٧٠٨/٢ و ٧٠٩/٢ و ٧١٠/٢ و ٧١١/٢ و ٧١٢/٢ و ٧١٣/٢ و ٧١٤/٢ و ٧١٥/٢ و ٧١٦/٢ و ٧١٧/٢ و ٧١٨/٢ و ٧١٩/٢ و ٧٢٠/٢ و ٧٢١/٢ و ٧٢٢/٢ و ٧٢٣/٢ و ٧٢٤/٢ و ٧٢٥/٢ و ٧٢٦/٢ و ٧٢٧/٢ و ٧٢٨/٢ و ٧٢٩/٢ و ٧٣٠/٢ و ٧٣١/٢ و ٧٣٢/٢ و ٧٣٣/٢ و ٧٣٤/٢ و ٧٣٥/٢ و ٧٣٦/٢ و ٧٣٧/٢ و ٧٣٨/٢ و ٧٣٩/٢ و ٧٤٠/٢ و ٧٤١/٢ و ٧٤٢/٢ و ٧٤٣/٢ و ٧٤٤/٢ و ٧٤٥/٢ و ٧٤٦/٢ و ٧٤٧/٢ و ٧٤٨/٢ و ٧٤٩/٢ و ٧٥٠/٢ و ٧٥١/٢ و ٧٥٢/٢ و ٧٥٣/٢ و ٧٥٤/٢ و ٧٥٥/٢ و ٧٥٦/٢ و ٧٥٧/٢ و ٧٥٨/٢ و ٧٥٩/٢ و ٧٦٠/٢ و ٧٦١/٢ و ٧٦٢/٢ و ٧٦٣/٢ و ٧٦٤/٢ و ٧٦٥/٢ و ٧٦٦/٢ و ٧٦٧/٢ و ٧٦٨/٢ و ٧٦٩/٢ و ٧٧٠/٢ و ٧٧١/٢ و ٧٧٢/٢ و ٧٧٣/٢ و ٧٧٤/٢ و ٧٧٥/٢ و ٧٧٦/٢ و ٧٧٧/٢ و ٧٧٨/٢ و ٧٧٩/٢ و ٧٨٠/٢ و ٧٨١/٢ و ٧٨٢/٢ و ٧٨٣/٢ و ٧٨٤/٢ و ٧٨٥/٢ و ٧٨٦/٢ و ٧٨٧/٢ و ٧٨٨/٢ و ٧٨٩/٢ و ٧٩٠/٢ و ٧٩١/٢ و ٧٩٢/٢ و ٧٩٣/٢ و ٧٩٤/٢ و ٧٩٥/٢ و ٧٩٦/٢ و ٧٩٧/٢ و ٧٩٨/٢ و ٧٩٩/٢ و ٨٠٠/٢ و ٨٠١/٢ و ٨٠٢/٢ و ٨٠٣/٢ و ٨٠٤/٢ و ٨٠٥/٢ و ٨٠٦/٢ و ٨٠٧/٢ و ٨٠٨/٢ و ٨٠٩/٢ و ٨١٠/٢ و ٨١١/٢ و ٨١٢/٢ و ٨١٣/٢ و ٨١٤/٢ و ٨١٥/٢ و ٨١٦/٢ و ٨١٧/٢ و ٨١٨/٢ و ٨١٩/٢ و ٨٢٠/٢ و ٨٢١/٢ و ٨٢٢/٢ و ٨٢٣/٢ و ٨٢٤/٢ و ٨٢٥/٢ و ٨٢٦/٢ و ٨٢٧/٢ و ٨٢٨/٢ و ٨٢٩/٢ و ٨٣٠/٢ و ٨٣١/٢ و ٨٣٢/٢ و ٨٣٣/٢ و ٨٣٤/٢ و ٨٣٥/٢ و ٨٣٦/٢ و ٨٣٧/٢ و ٨٣٨/٢ و ٨٣٩/٢ و ٨٤٠/٢ و ٨٤١/٢ و ٨٤٢/٢ و ٨٤٣/٢ و ٨٤٤/٢ و ٨٤٥/٢ و ٨٤٦/٢ و ٨٤٧/٢ و ٨٤٨/٢ و ٨٤٩/٢ و ٨٥٠/٢ و ٨٥١/٢ و ٨٥٢/٢ و ٨٥٣/٢ و ٨٥٤/٢ و ٨٥٥/٢ و ٨٥٦/٢ و ٨٥٧/٢ و ٨٥٨/٢ و ٨٥٩/٢ و ٨٦٠/٢ و ٨٦١/٢ و ٨٦٢/٢ و ٨٦٣/٢ و ٨٦٤/٢ و ٨٦٥/٢ و ٨٦٦/٢ و ٨٦٧/٢ و ٨٦٨/٢ و ٨٦٩/٢ و ٨٧٠/٢ و ٨٧١/٢ و ٨٧٢/٢ و ٨٧٣/٢ و ٨٧٤/٢ و ٨٧٥/٢ و ٨٧٦/٢ و ٨٧٧/٢ و ٨٧٨/٢ و ٨٧٩/٢ و ٨٨٠/٢ و ٨٨١/٢ و ٨٨٢/٢ و ٨٨٣/٢ و ٨٨٤/٢ و ٨٨٥/٢ و ٨٨٦/٢ و ٨٨٧/٢ و ٨٨٨/٢ و ٨٨٩/٢ و ٨٩٠/٢ و ٨٩١/٢ و ٨٩٢/٢ و ٨٩٣/٢ و ٨٩٤/٢ و ٨٩٥/٢ و ٨٩٦/٢ و ٨٩٧/٢ و ٨٩٨/٢ و ٨٩٩/٢ و ٩٠٠/٢ و ٩٠١/٢ و ٩٠٢/٢ و ٩٠٣/٢ و ٩٠٤/٢ و ٩٠٥/٢ و ٩٠٦/٢ و ٩٠٧/٢ و ٩٠٨/٢ و ٩٠٩/٢ و ٩١٠/٢ و ٩١١/٢ و ٩١٢/٢ و ٩١٣/٢ و ٩١٤/٢ و ٩١٥/٢ و ٩١٦/٢ و ٩١٧/٢ و ٩١٨/٢ و ٩١٩/٢ و ٩٢٠/٢ و ٩٢١/٢ و ٩٢٢/٢ و ٩٢٣/٢ و ٩٢٤/٢ و ٩٢٥/٢ و ٩٢٦/٢ و ٩٢٧/٢ و ٩٢٨/٢ و ٩٢٩/٢ و ٩٣٠/٢ و ٩٣١/٢ و ٩٣٢/٢ و ٩٣٣/٢ و ٩٣٤/٢ و ٩٣٥/٢ و ٩٣٦/٢ و ٩٣٧/٢ و ٩٣٨/٢ و ٩٣٩/٢ و ٩٤٠/٢ و ٩٤١/٢ و ٩٤٢/٢ و ٩٤٣/٢ و ٩٤٤/٢ و ٩٤٥/٢ و ٩٤٦/٢ و ٩٤٧/٢ و ٩٤٨/٢ و ٩٤٩/٢ و ٩٥٠/٢ و ٩٥١/٢ و ٩٥٢/٢ و ٩٥٣/٢ و ٩٥٤/٢ و ٩٥٥/٢ و ٩٥٦/٢ و ٩٥٧/٢ و ٩٥٨/٢ و ٩٥٩/٢ و ٩٦٠/٢ و ٩٦١/٢ و ٩٦٢/٢ و ٩٦٣/٢ و ٩٦٤/٢ و ٩٦٥/٢ و ٩٦٦/٢ و ٩٦٧/٢ و ٩٦٨/٢ و ٩٦٩/٢ و ٩٧٠/٢ و ٩٧١/٢ و ٩٧٢/٢ و ٩٧٣/٢ و ٩٧٤/٢ و ٩٧٥/٢ و ٩٧٦/٢ و ٩٧٧/٢ و ٩٧٨/٢ و ٩٧٩/٢ و ٩٨٠/٢ و ٩٨١/٢ و ٩٨٢/٢ و ٩٨٣/٢ و ٩٨٤/٢ و ٩٨٥/٢ و ٩٨٦/٢ و ٩٨٧/٢ و ٩٨٨/٢ و ٩٨٩/٢ و ٩٩٠/٢ و ٩٩١/٢ و ٩٩٢/٢ و ٩٩٣/٢ و ٩٩٤/٢ و ٩٩٥/٢ و ٩٩٦/٢ و ٩٩٧/٢ و ٩٩٨/٢ و ٩٩٩/٢ و ١٠٠٠/٢ و ١٠٠١/٢ و ١٠٠٢/٢ و ١٠٠٣/٢ و ١٠٠٤/٢ و ١٠٠٥/٢ و ١٠٠٦/٢ و ١٠٠٧/٢ و ١٠٠٨/٢ و ١٠٠٩/٢ و ١٠١٠/٢ و ١٠١١/٢ و ١٠١٢/٢ و ١٠١٣/٢ و ١٠١٤/٢ و ١٠١٥/٢ و ١٠١٦/٢ و ١٠١٧/٢ و ١٠١٨/٢ و ١٠١٩/٢ و ١٠٢٠/٢ و ١٠٢١/٢ و ١٠٢٢/٢ و ١٠٢٣/٢ و ١٠٢٤/٢ و ١٠٢٥/٢ و ١٠٢٦/٢ و ١٠٢٧/٢ و ١٠٢٨/٢ و ١٠٢٩/٢ و ١٠٣٠/٢ و ١٠٣١/٢ و ١٠٣٢/٢ و ١٠٣٣/٢ و ١٠٣٤/٢ و ١٠٣٥/٢ و ١٠٣٦/٢ و ١٠٣٧/٢ و ١٠٣٨/٢ و ١٠٣٩/٢ و ١٠٤٠/٢ و ١٠٤١/٢ و ١٠٤٢/٢ و ١٠٤٣/٢ و ١٠٤٤/٢ و ١٠٤٥/٢ و ١٠٤٦/٢ و ١٠٤٧/٢ و ١٠٤٨/٢ و ١٠٤٩/٢ و ١٠٥٠/٢ و ١٠٥١/٢ و ١٠٥٢/٢ و ١٠٥٣/٢ و ١٠٥٤/٢ و ١٠٥٥/٢ و ١٠٥٦/٢ و ١٠٥٧/٢ و ١٠٥٨/٢ و ١٠٥٩/٢ و ١٠٦٠/٢ و ١٠٦١/٢ و ١٠٦٢/٢ و ١٠٦٣/٢ و ١٠٦٤/٢ و ١٠٦٥/٢ و ١٠٦٦/٢ و ١٠٦٧/٢ و ١٠٦٨/٢ و ١٠٦٩/٢ و ١٠٧٠/٢ و ١٠٧١/٢ و ١٠٧٢/٢ و ١٠٧٣/٢ و ١٠٧٤/٢ و ١٠٧٥/٢ و ١٠٧٦/٢ و ١٠٧٧/٢ و ١٠٧٨/٢ و ١٠٧٩/٢ و ١٠٨٠/٢ و ١٠٨١/٢ و ١٠٨٢/٢ و ١٠٨٣/٢ و ١٠٨٤/٢ و ١٠٨٥/٢ و ١٠٨٦/٢ و ١٠٨٧/٢ و ١٠٨٨/٢ و ١٠٨٩/٢ و ١٠٩٠/٢ و ١٠٩١/٢ و ١٠٩٢/٢ و ١٠٩٣/٢ و ١٠٩٤/٢ و ١٠٩٥/٢ و ١٠٩٦/٢ و ١٠٩٧/٢ و ١٠٩٨/٢ و ١٠٩

عدد كبير منهم ، وكان له أثر ظاهر في شخصيته الثقافية .^(٤٥) .

ولن نستطيع أن نمضي بعيدا مع شيخ أبي الفرج لكثرتهم ، ولكل منهم مقام من العلم وموضع فيه ، ومنهم جعفر بن قدامة الناقد^(٤٦) (٣١٩ هـ) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٦ هـ) الناقد المعروف ، وجحظة البرمكي^(٤٨) (٢٢٤ هـ) الشاعر ونديم ابن المعتز ، ومحمد بن خلف المزيان^(٤٩) (٣٠٩ هـ) الرواية الأديب المصنف ، وإبراهيم نفلويه^(٥٠) (٣٢٣ هـ) تلميذ تلعب والمبرد ، ومحمد بن جعفر الصيدلاني صهر المبرد وراوته^(٥١) ، والحري من العلماء وأحمد بن سليمان الطوسي اللذان أجازاه برواية كتب كثيرة أهمها كتاب الزبير بن بكار وأخباره^(٥٢) وابن أبي الأزر الذي أجازاه برواية كتاب حماد بن اسحق الموصلي الذي يأنثر على أبيه^(٥٣) والحسن بن علي سبيله الى مرويات ابن مهوريه وابن الكلبي^(٥٤) ، وجبيب بن نصر المهلبى وأحمد بن عبد العزيز الجوهري اللذان أجازاه برواية كتب عمر بن شبة وأخباره^(٥٥) وغيرهم من الاختياريين من أمثال اسماعيل بن يونس^(٥٦) ، ورضوان بن أحمد الصيدلاني^(٥٧) وأبي الحسن

اليمن وعبدالله بن موسى الهادي وغيرهم ، وأجازاه برواية كتابه « المتنايل » قراءة عليه^(٥٨) .

ومنهم أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (٣٢٨ هـ) وكان مثل سابقه عليا باللغة والأدب والشعر ، ولم تعرف له زلة^(٥٩) لدى معاصريه ، وقد روى عنه أخبارا كثيرة ، مما أجاز بروايتها عنه^(٦٠) .

ومنهم أبو بكر محمد بن دريد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) وكان رأس أهل العلم ، والمتقدم في الحفظ واللغة والأنساب وأشعار العرب^(٦١) ورد بغداد بعد أن أسن ، وروى عنه خلق منهم أبو سعيد السيرافي ، وأبو عبيد الله المزياني وأبو الفرج الأسفهانى^(٦٢) وروى عنه معظم ما تحمله من أخبار أبي حاتم السجستاني والرياشي والتوزي عن أبي عبيدة والأصمعي وطبقته ، كما أجازاه برواية كتاب النسب لابن الكلبي وغيره .^(٦٣)

ومن هؤلاء الشيخ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (٣٣٥ هـ) صاحب « أخبار أبي تمام » و « الأوراق » و « أدب الكتائب » وغيرها ، وصانع دواوين أكثر من خمسة عشر شاعرا من المحدثين . وقد روى عنه أخبار

(٣٩) الألفاني : ٩٥/٢ و ٢٢٤/٩ و ١٩٧/٩ وانظر أخبار هؤلاء الشعراء في الألفاني

(٤٠) الفهرست : ص ١١٨ وانظر معجم الأدياب : ٣٠٨/١٨

(٤١) الألفاني : ٥٧/٤ و ١٣٥/٢٥ و ٣٢/١٧ و ٩٧/١٩ ومواضع كثيرة (٤٢) معجم الشعراء : ص ٤٦١

(٤٣) معجم الأدياب : ١٢٨/١٨ وانظر مروج الذهب : ٤٢٠/٤ والمختصر : ١٠٠/٣ والفهرست ٩٧

(٤٤) الألفاني : ١٥٨/٢ وما بعدها ، ٣٠٢/٤ وما بعدها ، ٢١٠/١١ وما بعدها و ١١/١ وما بعدها و ٥٦/١٦ وما بعدها . وانظر رأيا زكي مبارك في اثر الانباري وابن دريد في مرياته : نشر الثاني : ٢٩٩/١ . وليس هذا الرأي ما يبرره في نظرنا إذ كان هذان الشيخان من أعلم رجال العصر واكثرهما ثقة .

(٤٥) الفهرست : ص ٢٢١ والوفيات ٣٨٦/٤ وانظر مقدمة هيروت لأخبار الشعراء المحدثين لمصطفى اذ ذكر ان ابا الفرج روى عنه حوالي ٣٠٠ غير في ألقابه . وانظر أخبار ابي تمام في الألفاني ٢٨٣/١٦ و ٣٩٩ و قارن بقدمه أخبار ابي تمام لمصطفى : ص ٣ - ٥٦ . وانظر أخبار البحري والبياس بن الاحف و ابراهيم بن العباس وأشاعر الخلفاء

المباشرين والراصد وغيرهم من المحدثين في الألفاني مريوة من الصولي

(٤٦) تاريخ بغداد : ٢٠٥/٧ والألفاني ١٢٦/٢٣

(٤٧) حلية الحاضرة : ١٤٢/٢ والعمدة ٦/٢ ونشرة الأهرض : ص ١٢٥ - ١٢٦ .

(٤٨) الفهرست : ص ٢١٤ - ٢١٥ ومعجم الأدياب : ٢٨٥ - ٢٨٦ ولأبي الفرج كتاب في أخباره : كشف الغطاء : ٢٦/١ وفما اسمعاه مناهلة : تاريخ بغداد : ٣٩٩/١١

(٤٩) الفهرست : ص ٢١٩ - ٢٢٠ . والألفاني : ٣٠/١ .

(٥٠) الفهرست : ص ٨١ والأعلان بالتاريخ : ص ١٥٣ . ١٥٣ - ١٥٤ . معجم الشعراء : ص ٤٦١ والألفاني : ١٧٩/١٧ (٥١) الألفاني : ١٩٣/١٢ و ١٦٩/٤

(٥٢) د . م : ٣٨٦/١ والفهرست : ص ٢١٧ (٥٣) الألفاني : ٣١٨/١ و ١٠٢/١٥

(٥٤) د . م : ٢٠٩/١ و ٨٧/٢ و ٢٩٠/١ .

(٥٥) د . م : ٢٦٥/٨ و ١١٩/١١ و ٢٩/١٥

(٥٦) د . م : ١٩/١٣ و ٢٣/١٨

الأسدي، (٥٨) ومحمد بن عمار (٥٩) وابن عفير (٦٠) وغيرهم كثير (٦١) من الرواة والأدباء والنقاد والمحدثين من شيوخه الذين أخذ عنهم سمعا وقرآنة وإجازة، ألوانا مختلفة من الثقافات والعلوم التي ظهر أثر تنوعها في كتبه المختلفة وآثاره، فكان بذلك موضع دهشة القدماء واستغرابهم، فقال القطعي: «روى عن عالم كثير من العلماء يطول تعدادهم» (٦٢) وقال ابن حجر: «وكتب مالا يوصف كثرة حتى لقد اتهم، والظاهر أنه صدوق» (٦٣).

وقد كانت بداية مرحلة الطلب والتحمل لديه «في حدود الثلاثمائة» (٦٤) كما ذكر ابن حجر اعتمادا على ما لاحظته من وفيات أقدم شيوخه. كما مر قبل قليل، دون أن تكون لهذه المرحلة نهاية محددة، إذ استمرت طوال حياته، فكان عالما ومتعلما، وطالبا وشيخا من كبار الشيوخ في عصره، يقصده طلاب العلم من كل حذب وصوب.

تلاميذه:

وقد جلس أبو الفرج مجلس الشيوخ منذ وقت مبكر من حياته يعود إلى حدود سنة (٣١٣ هـ) وهي السنة التي انتهى فيها من تأليف أول كتبه «مقاتل الطالبين» (٦٥) ثم جلس لإقارته وأملاته على تلامذته، وصارت لمجالسه شهرة واسعة، فقصده عدد كبير من المحدثين والأدباء والشعراء وغيرهم، وأخذوا عنه

الحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والأخبار، وأجازهم برواية كتبه وأخباره. ومن كبار تلامذته من المحدثين الأسماء الدار قطفي أبو الحسن علي بن عمر البغدادى (٣٠٦ - ٣٨٥ هـ) روى عنه الحديث وغرائب مالك، «ولم يتعرض له» (٦٦)، ومحمد ابن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) الحافظ الشهير (٦٧) وعلي بن أحمد الرزاز (٣٨٥ - ٤١٩ هـ) وعلي بن دوما (٤٢٠ هـ) وأبراهيم بن غلدة الباقرجي (٧٠) (٣٢٥ - ٤١٠ هـ) الفقيه الشاعر المحدث الأديب، وأبو اسحق الطبري وعبد الله الفارسي اللذان نقلنا إلينا النسخة التي وصلت إلينا من «مقاتل الطالبين» إجازة عنه، (٧١).

ويلحق بهذه الفئة من المحدثين أحد كبار رجال الحديث بالأندلس وهو أبو زكريا يحيى بن مالك بن عائذ الأندلسي (٣٧٦ هـ بقرطبة) وقد ذكر الأندلسيون أنه رحل إلى المشرق سنة (٣٤٩ هـ) مع ابنه محمد، فسمعا في مصر والبصرة وبغداد، ولازم أبو زكريا أبا الفرج مدة قبل أن يعود إلى الأندلس، ليكون من أسباب شهرة الاصفهاني فيها (٧٢). ومن تلاميذه من الأدباء والشعراء علي بن دينار (٣٢٣ - ٤٠٩ هـ) الشاعر الذي «شارك المتنبي في أكثر ممدوحيه كسيف الدولة وابن العميد، وحمل الناس عنه الأدب فأكثروا» (٧٣)، ومن جملة ما حملوه عنه كتاب الأغاني

(٥٨) ١٠٥/٤ : م. ٥

(٥٩) ١٨/٢٣ : م. ٥

(٦٠) ٢١٧/٢٣ : م. ٥

(٦١) ومن أهم من روى عنهم مكتبة أبو خليفة الجمعي الذي إجازته برواية طبقات ابن سلام عنه، وكتب له بذلك، فآثر النقل من الطبقات إلى الأغاني، وانظر مقدمة المحقق الأسقف صهريه شاك: ٣٨/١.

(٦٢) انبعاث الرواة: ٢٥١/٢ (٢٢) لسان الميزان: ٢٢١/٤

(٦٣) ٥٠١/٤ : م. ٥ ٢٢١/٤ مقاتل الطالبين: ص. وانظر ص ٧٢١

(٦٤) لسان الميزان: ٢٢٢/٤ وانظر فهارست النسخ ١١٧/٣ والفهارست ٢٩٨-٢٩٨.

(٦٥) تاريخ بغداد: ٣٩٨/١١ وانظر ٣٥٢/١ والفهارست ١٣٦/٣ والفواهي ٢/٢

(٦٦) تاريخ بغداد: ٣٩٨/١١ ولسان الميزان: ١٩٦/٤ والفهارست ٢١٣/٢

(٦٧) تاريخ بغداد: ٣٩٨/١١ (٧٠) ٥ : م. ٥ ٣٩٨/١١ وانظر ١٨٩/٦

(٧١) انظر الفهارست: ص.

(٧٢) انظر مسجم الأديب: ١٢٩/١٣، ونبذة للمتنس: ص ٥٠٧-٥٠٨، ونفع الطيب: ١٥١/٢

(٧٣) مسجم الأديب: ٢٤٥/١٤ وانظر ٢١٤/١٧ ولسان الميزان: ٤٣/٥ والفواهي ٨٢/٢

علاقاته :

ولم تكن علاقة أبي الفرج مقصورة على شيوخه وتلامذته ، وإنما تتجاوزهم الى غيرهم من أصحابه ومعاصريه من الأدباء ، والوزراء والكتاب ، وعلى رأسهم الوزير المهلب أبي محمد الحسن بن محمد المهلب (٢٩١ - ٣٥٢ هـ) وزير معتز الدولة البويهي وأحد الشعراء والكتاب في عصره وقد كان له مجلس مشهور ضم اليه فيه عددا كبيرا من العلماء والأدباء والشعراء ، فقصده المنتهي حين وزه بغداد ، وكان أبو الفرج رأس هذا المجلس على الدوام اذ كانت صحبتته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت^(٨٠) وحين تولى المهلب الوزارة سنة (٣٣٩ هـ) واختاره في كل شيء مريح^(٨١) وصار نديبه ومسامره ، ورأس مجلسه ، فكان منقطعاً اليه ، كثير المدح له ، مختصاً به^(٨٢) وكان من ثمرات هذه العلاقة آثار كثيرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره .

ومن أصحابه وزملائه في هذا المجلس أبو القاسم التنوخي علي بن محمد (٣٤٢ هـ) وكان من أعيان أهل العلم والأدب ، وافر الكرم ، وحسن الشيم ، وكان يتقلد القضاء ، ولأبي الفرج أبيات فيه تدل على مبلغ تقديره له وإكباره إياه .^(٨٣)

كما كان أبو اسحق الصائبي إبراهيم بن هلال (٣٨٤ هـ) من كتاب المهلب ، وزملاء أبي الفرج في ندوته ، ومن جملة أصحابه مع الذين يقصدهون في داره ،

الذي أجازه أبو الفرج بروايته عنه ، وكان يباهي بذلك ويقول : « قرأت على أبي الفرج الأصفهاني جميع كتاب الأغاني »^(٨٤) .

ولم يكن محمد بن أحمد المغربي راوية المنتهي ، أقل شهرة من ابن دينار في عصره ، وهو أحد الأئمة الأدباء ، والأعيان الشعراء ، خدم سيف الدولة ، ولقي المنتهي ، وصنف تصانيف حسنة ، وجالس الصاحب بن عباد ، ولقي أبا الفرج الأصفهاني ، وروى عنه ، وكانت معه أخبار^(٨٥) . ومن هذه الفقه من تلامذته محمد بن الحسن الحاقمي (٣٨٨ هـ) صاحب « حلية المحاضرة » و « الرسالة الموضحة » و « الحاقية » وغيرها ، وقد روى فيها عن أبي الفرج فاكتر^(٨٦) . وقرأ علي بن إبراهيم بن محمد الدهمكي كتاب الأغاني عليه ، وأجازه بروايته عنه ، ف وقعت هذه الاجازة متصلة اليه الى ياقوت الحموي كما ذكر في معجمه^(٨٧) .

كما قرأ عليه أبو علي المحسن بن علي بن محمد التنوخي (٣٢٧ - ٣٨٤ هـ) معظم كتبه وأكثر النقل من الأغاني واجازة عن أبي الفرج وقراءة عليه ، اذ كان من زواد مجلسه^(٨٨) كما كان أبوه أبو القاسم التنوخي (٣٤٢ هـ) أحد أصحابه وزملائه في ندوة الوزير المهلب^(٨٩) .

ومن تلامذته عدد آخر من العلماء والأدباء الذين أخذوا عنه ، ورووا عنه ، وأخباره بكتبه وآثاره ، فكان منهم المحدث المشهور ، والأديب الناقذ ، والشاعر الفحل .

(٧٤) معجم الأدباء : ٢٤٨/١٤ .

(٧٥) م : ١٢٧/١٧ - ١٢٨ : وانظر الغوالي : ٦٨/٢ والصحيح للنبي : ص ٢٦٩

(٧٦) النظر مقدمة حلية للمحاضرة : ١٢/١ و ٨٥ و ٩٠ . والواضع : ص ١٤

(٧٧) معجم الأدباء : ٢١٦/١٢ - ٢١٨

(٧٨) م : ١٢٩/١٣ وانظر الفرج بعد القسمة : ٣٥٠/١ و ٣٥٣ و ٣٩٤ ومواضع كثيرة

(٧٩) وسيرة الحديث عنه .

(٨٠) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣ وانظر ترجمته فيه : ١١٨/٩ ونبذة النذر : ٢٤٣/٢ والترجمات : ٣٤٤/١

(٨١) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣

(٨٢) نبذة النذر : ٩٦/٣ .

(٨٣) نبذة النذر : ٣٥٠/٢ وانظر بغداد : ٧٨ - ٧٧ و ١٢٧ - ١٢٦ و ١٧٧ وفي نسخة فيه : نبذة النذر : ١١٢/٣ (ط بيروت) ١٠٠/٢ (ط

مصر) .

أصحابه من الأدباء إذ كانت منتدى لهم ومتجعاً ، فكان على صلة بعدد من الوراقين فيها ، من أمثال أبي الفتح الوراق ، وابن التميم صاحب الفهرست وغيرهما ، ورويت عنه بعض الأخبار التي دارت في تلك الأسواق^(٨٦) .

وأذا ما تجاوزنا علاقته بأدباء عصره من أصحابه في مجلس الوزير المهلبى وغيرهم ، فأننا نجد له بعض الآثار التي تدل على علاقته بعدد من رجال الحكم والسياسة في عصره ، وتكشف عن مواقفه من أحداث هذا العصر المضطربة .

وقد ارتبطت علاقته بهم بصلته بالوزير المهلبى بروابط وثيقة ، إذ وجدناه يهجو أبا عبدالله البريدي (٣٣٣ هـ) هجاء لاذعاً ، ويؤنب الرافضى على توليته الوزارة في قصيدة نافث أبياتها على المائة بيت ، ومطلعها^(٨٧) :

يا سماء اسقطي ويا أرض ميدى

قد تولي الوزارة ابن البريدي
وكان ذلك سنة (٣٢٧ هـ) على ما قال ياقوت ، أو سنة (٣٣٠ هـ) على ما ذكر صاحب الفخري ، وكان الصراع أبان هذه الفترة محتدماً بين البريديين والحمدانيين واليوبيين قصد الاستيلاء على مقاليد الأمور في بغداد ، الى ان تم ذلك لليوبيين إذ دخلوها سنة (٣٣٤ هـ) وكان المهلبى أول الداخلين إليها ، فأخذ البيعة لمز الدولة وأخوته من الخليفة ، ولم ينس هذا الموقف لأبي الفرج بعد ذلك^(٨٨) كما لم ينس له موقفه من

كأبيه علي الاتباري الأديب ، وأبي العلاء صاعد خليفته المهلبى^(٨٩) .

ويبدو أن صلته بأبي سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ) قد ساءت في بعض الأوقات فوجدناه يهجو بيتين من شعره ، ويعرض فيها بعلمه ونحوه^(٩٠) . كما وجدنا له هجاء مقذعاً في القاضي الألبجي إذ التمس منه عصا يتوكأ عليها في يوم ماطر فحبسها عنه ، هجاءه بأبيات من شعره^(٩١) . ولستنا نعرف سبباً لخلافه مع علي بن هرون المنجم (٣٥٢ هـ) وابنه هرون ، وقد كان من آثاره ثلاثة كتب ، منها كتابان لأبي الفرج هما « الفرق والمعيار بين الأوغاد والأحرار » و « صفة هارون » ، وألف علي كتاباً في الرد عليه أسماء ، واللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط^(٩٢) .

والتقى أبو الفرج بالمتنبي (٣٥٤ هـ) في مجلس الوزير المهلبى ، وكانت له معه مساجلة مذكورة وجدناه بعدها يتردد على مجلسه الذي كان يعقده في بغداد أثناء مقامه فيها^(٩٣) .

كما كان يتردد على مجلس أبي بكر محمد بن الحسن المقسم « أحد القراء بمدينة السلام ، وكان عالماً بال لغة الشعر ، وتوفي سنة (٣٦٢ هـ) » وذكرته له عدة كتب وتآليف في فنون مختلفة^(٩٤) . وكان لأبي الفرج نفسه مجلس معروف يرتاده أصحابه من الأدباء والكتّاب ، ويقرأ عليه فيه تلازمته ما كانوا يقرأون^(٩٥) .

وربما وجدناه في ذكاكين الوراقين وأسواقهم مع بعض

(٨٤) مجمع الأدباء : ٢٩/٢ والفهرست : ص ١٩٩ - ٢٠٠ وبيعة الدر : ٢٤١/٢ ونعمان التصريح : ٦٢/٢ ، لم يجمع الأدباء : ١٠٠/١٣ و ١٠٠/٤ .

(٨٥) بيعة البحر : ١٠٠/٣ ، وناظر الفهرست : ص ٩٩ وروكلمن : ١٨٧/٢ وناظر الإسلام : ١/٢٤٢ .

(٨٦) بيعة البحر : ١٣/٣ ، و (بيروت) ، وجمع الأدباء : ١٣/١٣٤ .

(٨٧) الفهرست : ص ١٧٣ و ٢١٣ .

(٨٨) الواضع : ص ١ وبغزاة الأديب : ٣٨٨/١ وأشب الفرياء : ص ٣٨ .

(٨٩) الفهرست : ص ٥٥ وأشب الفرياء : ص ٦٠ .

(٩٠) مجمع الأدباء : ١٢٩/١٣ .

(٩١) مجمع الأدباء : ١٢٧/١٣ وناظر الفهرست : ص ٢٠٩ .

(٩٢) مجمع الأدباء : ١٣٧/١٣ ، والفخري : ص ٢٥٧ .

(٩٣) وناظر هذه الأسنات : الكامل : ٣٤٥/٨ وما بعدها . والمختصر : ١١٧/٣ وتاريخ الإسلام السياسي : ٤٣/٣ - ١١٥ ، وناظر الإسلام : ٣/١ - ٣١ وقد كتب الدكتور خلف الله القول أن سبب الخلاف بينه وبين البريدي يعود الى تجاورهما في الدور ببلدنا ، مع أن دار أبي الفرج كانت ملاصقة لدار أبي اللقب البريدي وليس أبي عبدالله ، وليس بذلك أي دليل على ذلك الخلاف القدرش أو الزمزم ، والفتحية في نظرائنا بعد من ذلك كما أوضحتنا بإيجاز شديد . وناظر صاحب الألفان : ص ٩٠ .

من شعره - وكان يحسن - يمدحه بها ، ويذكر بحمد قومه بني أمية^(٩٨) . كما بحث إلى سيف الدولة الحمداني في حلب بنسخة أخرى من الأغاني ، « فانفذ له ألف دينار »^(٩٩) « ولما بلغ ذلك صاحب بن عباد قال : لقد قصر سيف الدولة ، وإنه ليستأهل أضعافها »^(١٠٠) .

ومع أن هذه الأخبار لا تدل على صلته المباشرة بالاندلسيين أو سيف الدولة أو صاحب بن عباد إلا أن معظم المعاصرين يؤكدون هذه الصلات ويعملونه ندما لهم ، وأحد شعرائهم ، ويتناولون به بين محالهم وبلدانهم .

علاقات ومهمة ورحلات خيالية

وأصل هذا التخليط يعود إلى دائرة المعارف الإسلامية ، ويعض المستشرقين وما تابعهم في ذلك من الدارسين ، فقال كاتب مادة أبي الفرج في دائرة المعارف الإسلامية : « وعاش عيشة الأديب الجوال ، ونال رعاية سيف الدولة وابن عباد والمهلي . . . كما نال رعاية الأمويين في الأندلس ، مع أنه لم يسع اليهم بشخصه »^(١٠١) . وأكد بروكلمان كلامه هذا من جديد في تاريخه وزاد عليه أنه « كان ينادم سيف الدولة ، كما وجدناه^(١٠٢) » عند وزير بني بويه صاحب بن عباد والمهلي^(١٠٣) . أما نيكلسون فقد جمع بين وبين المهلي وأبي فراس والصنوبري وغيرهم في بلاط سيف الدولة في حلب^(١٠٤) . وعاش لدى «سركين» : « فترة من حياته

الصراع حول الوزارة بينه وبين أبي الحسن طازاد ، وكانا معا خليفتيه للصيبري وزير معز الدولة منذ (٣٣٤هـ) وكان أحدهما مهياً لتوليها بعد وفاته (٣٣٩هـ) فتم للمهلي ذلك فعلاً ، وقد أسهم أبو الفرج في هذا الصراع المرير بهجاء طازاد هجاء مثنيا^(١٠٥) .

أما علاقته بالعباسيين وموقفه منهم ، فليس بين أيدينا حوله سوى إشارات قليلة ، وتلميحات سريعة وردت في ثنايا كتبه ، وتدل على موقفه المعتدل منهم ، إذ وجدناه يأخذ على ابن الرومي هجاءه إياهم بقصيدة « فاعرف في النزاع وتعدلي المقدار ، بسبب موالية من بني العباس ، وقوله فيهم من الباطل ما لا يجوز لأحد أن يقوله »^(١٠٦) وكذلك كان موقفه من إحدى قصائد دعيل في هجاء الرشيد^(١٠٧) .

على أنه يبدو غير مرتاح لما آلت إليه الأمور في عصره ، إذ وجدناه يعلق على بعض الأقوال التي تنصع عن ذلك فيقول : « ونحن نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف »^(١٠٨) وهي كذلك حقاً .

وتشير بعض المصادر القديمة إلى صلته الأدبية بالأمويين من حكام الأندلس ، فقال الخطيب^(١٠٩) وحصل له ببلاد الأندلس مصنفات لم تقع إلينا^(١١٠) وذكر ابن الأبار أن الحكم المستنصر « بحث إليه ألف دينار عينا ذهباً وخواطبه يلتبس منه نسخة من الأغاني . . . فأرسل إليه منه نسخة حسنة منقحة ، قبل أن يظهر الكتاب لاهل العراق ، أو بنسخة أحد منهم ، وألف له أيضا أنساب قومه من بني أمية . . . وانفذ معه قصيدة حسنة

(٩٨) معجم الأديب : ١٠٩/١٣ . وناظر : ١١٩/٩ والنقص : ١٢٤/٣ .

(٩٩) مقال الطائين : ص ٦٤ .

(١٠٠) الأغاني : ١٨٠/٢٠ .

(١٠١) د . م . ٦٥/١٧ .

(١٠٢) تاريخ بغداد : ٩٨/١١ .

(١٠٣) الحقة السواد : ١٠٢/١ وناظر ابن خلدون : ٣١٧/٤ ونفع الطيب : ٣٨٦/١ و٧٢/٢ .

(١٠٤) تجريد الأغاني : ٨/١ ومعجم الأديب : ٩٧/١٣ وفي آخره غلط أو سقط ظاهر وقد اعتد عليه د . خلف الفرج في إرفاع طولة . صاحب الأغاني : ٧٦ وما بعدها .

(١٠٥) معجم الأديب : ٩٧/١٣ وناظر الأغاني : ١/١ وتجريد الأغاني : ٨/١ .

(١٠٦) د . م . ١٠٣/٣ .

(١٠٧) بروكلمان : ٦٨/٣ .

(١٠٨) فريخ الأب العربي : ص ٤١ .

كاتباً في خدمة ركن الدولة^(١٠٥) أيضاً ، وتأبعهم في ذلك جل من تناول أبا الفرج من الدارسين^(١٠٦) .

وإذا كنا لا نملك أي دليل على صلته بالاندلسيين أو سيف الدولة أو صاحب بن عباد غير ما ذكرناه ، فإن صلته بركن الدولة قائمة على وهمين ، وخطأ جلي ، إذ ذكر ياقوت في معجمه في أحد المؤلفين أن أبا الفرج صاحب الأغاني ، كان كاتباً لركن الدولة ، حظياً عنده ، وكان يتوقع من الرئيس أبي الفضل بن العميد أن يكرمه ويجهله ... وعدم ذلك منه فقال :

مالك مسفور فسا باله

أكسبك التيه على المسعد
قال ياقوت : وقد روى أبو حيان في كتاب الوزيرين من تصنيفه من خبر هذه الأبيات غير هذا ، وقد ذكرناه في أخبار ابن العميد^(١٠٧) . وروى ذلك في أخباره منسوبا إلى أحمد بن محمد^(١٠٨) .

وجاء في أخلاق الوزيرين « لابن حيان » : حدثني ابن خازجة قال : كان أحمد بن محمد أبو الفرج الكاتب مكيفاً عند ركن الدولة ، وكان أبو الفضل بن العميد لا يوفيه حقه .^(١٠٩) وأورد بقية الخبر والأبيات ، وكذلك وردت عند ابن خلكان أيضاً منسوبة إلى أحمد بن محمد الكاتب^(١١٠) ، وأشاروا جميعاً إلى صلته بركن الدولة إذ كان كاتبه ، وابن العميد إذ كان صاحبه ، ولم تكن لأبي الفرج صلة بها على الإطلاق ؛ ويبدو أن لكتبتها معا بأبي الفرج أثر في هذا الوهم لدى من نقل عنه ياقوت

ذلك الخبر منسوبا لاصهباني وتأبعه فيه معظم المعاصرين قبل تحصيله وتوثيقه^(١١١) .

على أننا وجدنا د . خلف الله من بينهم^(١١٢) يثبت على هذا الخطأ ، ليقع في خطأ أفدح ، إذ ذكر أن القصة مع الأبيات منسوبة لدى أبي حيان في أخلاق الوزيرين أو مثالها لأبي الفرج علي بن هندو الكاتب (٤٢٥هـ) وليس لهذا ما يؤيده في كتاب أبي حيان بطبعته ،^(١١٣) ولم نجد أحداً ممن ترجم لابن هندو يذكر له صلة بأبن العميد (٣٦٠هـ) وبينها زمن بعيد ، وكان علي من كتاب عضد الدولة وليس ركن الدولة^(١١٤) كما توهم د . خلف وهو يحاول تصحيح ذلك الخطأ المشهور ، ويبدو أن مبعث الوهم في ذهنه يعود إلى اشتراكه مع أبي الفرج الاصهباني في الكنية والاسم واللقب أيضاً ، وأن ابن العميد كان على صلة بأبدي يدعى بأبي محمد بن هندو الكاتب ، وهو غير ابن هندو صاحب د . خلف الله المذكور^(١١٥) .

رحلات الاصهباني

وإذا ما تجاوزنا هذه العلاقات الموهومة ، والرحلات المزعومة ، فأننا نقف لأبي الفرج على بعض الرحلات القرية أو البعيدة التي كان يقوم بها لقضاء بعض ما يعرض له من حوائج ، ويتصل أثناء ذلك ببعض أصحابه من الأدباء ، دون غيرهم من الرؤساء والأمراء .

(١٠٥) تاريخ الفرات العربي : ١/ ٦١٢ .

(١٠٦) انظر سري ما مر ذكره هنا : مصادر الدراسة الأدبية : ١/ ١٦٤ ودراسة مصادر الأدب : ١/ ١٧٠ . ومنتاج النكاح : ص ٣١٢ ورويح : ٢/ ٤٩١ والفلاحي : ص ٧٤ وتاريخ الأدب في العصر الأيوبي : ١٩١ .

(١٠٧) معجم الأدباء : ١٣/ ١١٠ - ١١١ .

(١٠٨) م . ٥ : ٨٣/٤ .

(١٠٩) أخلاق الوزيرين : ص ٤٢١ ، ومغالب الوزيرين : ص ٢٧٨ .

(١١٠) وفيات الأعيان : ٢/ ٩٩٢هـ/ ١٠٨٨ .

(١١١) مقنة الأغاني (ط دار الكتب) : ١/ ٢٢ ومقنة الغنائل : ص ١/ ب ومنتاج النكاح : ص ٣١٢ ومعظم المراجع السابقة الذكر .

(١١٢) صاحب الأغاني : ص ٨٨ .

(١١٣) انظر المغناش : ١٠٩ .

(١١٤) انظر معجم الأدباء : ١٣/ ١٣٦ ، وفيات الوفيات (ط عي الدين) : ٢/ ٩٥ .

(١١٥) معاهد التنصيص : ٢/ ١٣٣ .

المعاصرون نديما لهم ، وتغللوا به بين ممالكهم ، وأرادوا له أن يكون رحالة وأديبا جوالا ، مثل أديب التروبادور وشعراتهم المعروفين .

عل أن هذه الأوهام لم تقف عند حدود علاقاته ورحلاته ، وإنما تجاوزتها إلى ما هو أكثر قيمة وأهمية ، إذ داخلته شخصيته وأخلاقه ، ومذهبه ومعتقداته ، وعرويته وأصاليته ، فكان لها أكبر الأثر في كتب المؤلفين والدارسين .

شخصيته وأخلاقه

وقد رسمت لآب الفرج في كتب المعاصرين صورة ذات ألوان قائمة ، وفلال شاحبة ، وخطوط متناثرة ، وظهر من خلالها وسخا في ثوبه ونعله ، قلرا في شكله وفعله ، دنسا في طبعه ونفسه بعيدا عن مظاهر الأدب والتأليف السائدة في عصره .

ولم يكتف بعض منهم بنقل هذه الصورة المرسومة في أحد كتب الاقدمين قبل تحصيلها وتوثيقها إذ ليس لها ما يؤيدها ، إلى ما فيها من أوهام وشكوك كثيرة ، وإنما زاد على ذلك عدد منهم إذ راح ينقص أثرها في مؤلفات أبي الفرج وآثار ، ومروياته وأخباره وبغتراته الشعرية وأحكامه ، فانتهى به ذلك إلى نتائج تنسجم وأبعاد هذه الصورة الشائنة ، وفذاع ذكرها واشتهر أمرها في جميع كتب المعاصرين وأبحاثهم التي تناولت هذا الأدب بالدراسة ، أو البحث التاريخي الدقيق^(١٢٦) .

وقد أمكن لنا حصر هذه الرحلات ومواضعها باتباعها لها في ثنايا كتبه وأسانيده وأشعاره وتبدأ بالكوفة التي وجدناه فيها طالبا للعلم قبل قليل . وذكر في « أدب الغرياء » زيارة له للبصرة ، ولم يكن يعرف من أهلها أحد ، فنزل في أحد خاناتها وتخلد زيارته لها بآيات من شعره كتبها على حائط هذا الخان ، ثم خرج منها طالبا حصن مهدي من أعمال نوزستان ونواحيها^(١٢٧) وقام بزيارة كوشى في سواد العراق^(١٢٨) وباجسرا القريبة من بغداد ، وأقام فيها أياما خلدها بآيات أخرى أيضا^(١٢٩) .

وأشار في هذا الكتاب إلى بعض الزهات القريبة التي كان يقوم بها مع بعض أصحابه إلى دير الثعالب القريبة من بغداد^(١٣٠) أو نهر الأيلة المجاور لها^(١٣١) أما بلاد فارس القريبة في العراق ، فقد زار منها سوق الأهواز^(١٣٢) وأقام فيها زمنا قصيرا ، ومر في طريقه إليها بموت^(١٣٣) وقصدها حصن مهدي من أرض خوزستان المجاورة^(١٣٤) .

وتدل بعض أسانيده في الأغاني على زيارته لانتاكية على ساحل المتوسط ، إذ وجدناه يروي بعض أخبار ذلك الجبل والبحتري عن صديق له من أهلها ، وهو أبو المعتمص عاصم بن محمد الانتاكي ، مؤكدا أنه حدثه بها هناك^(١٣٥) ، كما تدل بعض أسانيده الأخرى على أنه قام بزيارة للرق على ضفاف الفرات^(١٣٦) .

تلك هي المناطق التي صبحت لدينا زيارته لها ، ولم نجد فيها إشارة إلى ملك أو خليفة أو أمير من جعله

(١٢٦) أدب الغرياء : ص ٣٧ .

(١٢٧) م . ٥ : ص ٤١ .

(١٢٨) م . ٥ : ص ٧٣ .

(١٢٩) م . ٥ : ص ٣٤ .

(١٣٠) م . ٥ : ص ٥١ .

(١٣١) م . ٥ : ص ٨٢ و ٩٦ .

(١٣٢) م . ٥ : ص ٣٤ .

(١٣٣) م . ٥ : ص ٣٧ .

(١٣٤) الأغاني : ٦٥ و ٦٣ / ٤ .

(١٣٥) م . ٥ : ١١٠ / ٢٤ .

(١٣٦) صاحب الأغاني : ص ٦٩ .

عامة ، وأخرى لطيفة خاصة ، وكان يؤاكلة عليها من يدعوه إليها .

قال مؤلف هذا الكتاب (ياقوت) : وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي قال (هلال) : وعمل صنع أبي محمد بابي الفرج ما كان يصنعه ما خلا من هجره فقال فيه :

أبسمين مفتشقر السيك رأيتني

بعد الغنى فسميت بي من حالتي
لست المعلوم أنا المعلوم لأنني
أملت للاحسان غير الخالسق

قال ابن الصائغ : وحدثنني جدي أيضا قال : قصدت أنا وأبو علي الأنباري وأبو العلاء صاعد دار أبي الفرج لقتضاه حقه .. وكان له سنور أبيض يسميه يققا .. فقال : انما لحق يقق فاحتجت الى حقه ، فانا مشغول بذلك . فلما سمعنا قوله ، ورأينا الفعل في يده ورد علينا أعظم مورد لتناهي في القذارة (١٢٧) .

ذلك هو يجعل ما نقله ياقوت من كتاب أبي الصائغ عما يدور حول أبي الفرج من نعوت وأخبار وأقوال ، ارتسمت من خيالاتها صورتها ، وانتقلت الى كتب المعاصرين بعده ، فوثقوا بصديقها وصحتها قبل تحصيلها وتوثيق أجزائها ، ودراسة هذه الأقوال والأخبار دراسة موضوعية سليمة تقتضي البحث عنها في مصادر أخرى ، فإذا ما علمنا ذلك بحثنا فيها عما يمكن أن يؤيدها قبل أن نأتي عن نقدها باطنيا وخارجيا يمكننا من الوقوف على حقيقتها .

ولدى بحثنا عن هذه الأخبار في تلك المصادر لم نجد لها أثرا فيها ، كما لم نجد لها ما يؤيدها أيضا كما سيتضح معنا بعد حين .

وعلى ذلك فليس أمامنا سوى العودة الى النص نفسه ، ونقله نقدا داخليا وخارجيا يمكن أن يؤدي الى قبوله أو رده . أو يكشف لنا عن جملة من الحقائق الهامة فيه .

وإذا ما بحثنا في كتب القدماء عن أصل هذه الصورة فاننا نعرش عليه في معجم الأدباء لياقوت الحموي (٦٢٢٦هـ) ديون غيره من مؤلفات الأقدمين ، اذ نقرأ فيه قوله « حدث السريش هلال بن المحسن بن ابراهيم بن هلال الصائغ في الكتاب ألفه في أخبار الوزير المهلبى ... قال : كان أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الأغاني من ندماء أبي محمد الخصوصيين به ، وكان سخيا قلبا ، لم يغسل له ثوب منذ فصله الى أن قطعه ، وكان المهلبى شديد النقش ، عظيم التنطس ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم .. وكان الناس في ذلك العهد يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه ، ويصبرون في مجالسته ومعاشرته ومؤاكلته ومشاربته على كل صعب من أمره ، لانه كان سخيا في ثوبه ونعله ، حتى انه لم يكن يتزع دراعه الا بعد ابلاتها وتطعيمها ، وحدثنني جدي ، وسمعت هذا الحديث من غيره أن أبا الفرج كان جالسا في بعض الأيام على مائدة أبي محمد المهلبى ، فقدمت سكباجة ولقيت منه سعة ، فبددت من فمه قطعة من بلغم ، فسقطت وسط الغضارة ، فتقدم أبو محمد برفعها ، وقال : هاتوا من هذا اللون في غير هذه الصفحة ، ولم يبين في وجهه ، انكار ولا استكراه ولا داخل أبا الفرج في هذا الحال استحياء ولا انقباض ، هذا الى ما يجري هذا المجرى على مضي الأيام ، وكان أبو محمد عزوف النفس ، بعيدا عن الصبر على مثل هذه الأسباب ، الا أنه كان يتكلف احتمالها لورودها من أبي الفرج ، وكان من ظرفه في فعله ، ونظافته في مأكله انه كان اذا اراد أكل شيء بلعقة كالارز ، أو اللبن وأمثاله ، وقف في جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاج مجروءا وكان يستعمله كثيرا فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لكمة ، ثم يدفعها الى غلام آخر قام في الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى ويفعل بها فعل الأولى حتى ينال الكفاية لتلاعيده الملعة الى فيه دفعة ثانية . فلما كثر على المهلبى استمرار هذا مع ظرفه ونظافته جعل له مائدتين أحدهما كبيرة

فيها ما ينسجم وصفات أبي الفرج المذكورة ، أو يتفق مع ما ذكر من طبيعة علاقته الطويلة والحميمة مع المهلب .

وإذا ما تجاوزنا ذلك ، فإنا ننع في النص على ملاحظة هامة جدا ، قد يكون فيها مفتاح هذه القضية وسرها ، إذ وجدنا ياقوت يقطع أقوال أبي الصابي وأخباره ويقول معترضاً : « وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي » مفصلاً بذلك عن شكه في صحة ذلك الخبر الذي تبدي أبو الفرج من خلاله على الصورة التي أوردتها أبي الصابي ، وقد رواه ياقوت بعد ذلك ضمن أخبار أبي رياش^(١٢٤) .

ولدى بحثنا عن أخبار أبي رياش اللغوي ، وقعنا في أقربها عهداً به على فصل كامل في يتيمة الدهر للثعالبي (٢٩٤ هـ) عنوانه : « ما أخرج من شعر ابن لنك في الهجاء لأبي رياش » جاء فيه : « وكان أبو رياش باقعة في حفظ أيام العرب وأنسابها وأشعارها . . . ولكنه كان عديم المروءة ، وسخ اللبس ، كثير التشقق ، قليل التنظف ، وفيه يقول ابن لنك . . . وكان مع ذلك شرها على الطعام . . . سيء الأدب في المؤكلة ، دعاه أبو يوسف الزبيدي وإلى البصرة إلى مائدته ، فلما أخذ في الأكل مد يده إلى بضعة لحم فانتفضها ثم ردها إلى القصعة ، فكان بعد ذلك إذ احضر مائدته أمر بأن يبيأ ليأكل عليه وحده . ودعاه يوماً المهلب إلى طعامه فبينما هو يأكل إذ امتخط في مندبل العمر ، ويصدق فيه ، ثم أخذ زيتونه فغمزها حتى طفرت نواتها فأصابته وجه الوزير ، فتمعجب من سوء أدبه ، وأحتمله لفسط علمه »^(١٢٥) .

ثم روى الثعالبي من أخباره التي تجري هذا المجرى أشياء كثيرة ، وطرائف عديدة ، مما سار به ذكره ،

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا النص أن صاحبه يتحدث فيه عن رجل بينه زمن طويل يقارب القرن من الزمان ، مع أن حديثه عنه يوحى بأنه معاصر له ، أو صاحب وصديق ، وقد بني أقواله وأراءه حوله اعتماداً على خبر لسناء على ثقة من صحة نسبته إليه ، وليس له ما يؤيده من أخباره ولا يدل على هذه الصفات المتكثرة ، والتعوت التي رماها بها .

كما أننا وجدنا ابن الصابي يذكر في هذا النص أن أبا الفرج « من ندماء المهلب الخصيصين به » وقال قبل ذلك : « وكانت صحبته له قبل الوزارة وبعدھا إلى أن فرق بينهما الموت »^(١٢٦) ، وأكد ذلك غيره من معاصريه أيضاً فقال التنوخي أبو علي (٣٨٤ هـ) أنه « نديم أبي محمد المهلب »^(١٢٧) ، وقال غيره « وكان منقطعاً إليه ، كثير المدح له مخلصاً به »^(١٢٨) وذكروا أنه كان رأس مجلسه ، وأنه كان يجلس إلى جانب صاعد خليفته كما روى الحافظين في خبر زيارة أئمتني لهذا المجلس في بغداد^(١٢٩) ، وروى ابن الصابي بعض أخبار أنسه وسمره معه ، وكان آخر من ينفض من أصحابه لشدة تعلقه به^(١٣٠) .

ثم وصف ابن الصابي في هذا النص نفسه المهلبى بأرق الصفات ، وأجمل التعوت ، مما اشتهر به من التشقق والتنظف والتنظف ، وفي ذلك كله ما يدعونا إلى استغراب أمر علاقته بأبي الفرج في صورته المذكورة ، ودهشتنا للقول أنه كان من ندمائه الخصيصين به ، ومن أبسط ما نعرفه من صفات النديم في ذلك العصر : حس الأدب ، وجمال الهيئة ، ونظافة المظهر ، وطيب المشرب وما إلى ذلك من صفات النديم وأخلاقه التي ألفت فيها القدماء كتباً كثيرة^(١٣١) ، وليس

(١٢٨) ٥/٣ : ١٠٥ .

(١٢٩) ٥/٣ : ١٠٨ .

(١٣٠) يتيمة الدهر : ٩٦/٣ .

(١٣١) الواضع : ص ١٤ وعزالة الأب : ١/ ٣٨٥ - ٣٨٦ .

(١٣٢) معجم الأدياء : ١٠٩/٣ .

(١٣٣) النظر الفهرست : ص ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ ومواضع كثيرة .

(١٣٤) معجم الأدياء : ١٢٦/٢ .

(١٣٥) يتيمة الدهر : ٢/ ٣٥١ .

وأشتهر أمره ، وهجاء به الشعراء ، ووقف عند أصحابه ومعاصروه ، وأتى على ذكره معظم من ترجم له أو ذكره .

ومن الواضح أن هناك تشابها كبيرا بين ماورد في نص أبي الصابي من أقوال وأخبار حول أبي الفرج ، وبين ما ذكره الثعالبي حول أبي رياش ، دون أن يقتصر ذلك على الصفات والنسب والأخبار ، وإنما يتعداها إلى الأسلوب والعبارة أيضا ، إذ نقرأ في نص الثعالبي قوله : كثير التشقش ، ومسخ اللبس ، واحتمله لغرط علمه . . . كما نقرأ في نص ابن الصابي قوله : شديد التشقش ومسحا ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . . وفي ذلك كله ما يوحي باختلاط هذه الأقوال وتلك الأخبار في ذهن أبي الصابي ، ويؤكد الشك فيما نسبة إلى أبي الفرج منها ، ووجدناه منسوبا إلى غيره من معاصريه من الرواة والأدباء من رواد مجلس الوزير المهلبى حينما بعد حين ، دون أن يكون من ندمائه الخصيصين به وأصحابه ، مما يسوغ صبره عليه ، واحتمال ما ورد منه لغرط علمه .

على أن الأمر لا يقف عند حدود هذا الخبر ، وتلك النسبوت وإنما يتعداها إلى أجزاء أخرى من نص ابن الصابي الذي أورده بإقوت ، وأبدى شكه في بعض أجزائه ، ونقله عنه من أتى بعده من المؤلفين ، ومنهم ابن شاکر الكتبي (٧٦٤هـ) ، الذي وجدناه يقطع أقوال ابن الصابي أيضا ، ويقول في التعليق على البيتين اللذين نسبهما إلى أبي الفرج في هجاء المهلبى :

« ويسوي هذان البشان للمعتني ، رواهما له تاج الدين الكندي » (١٣٦) وكان ابن خلكان قد أكد ذلك من

قبل (١٣٧) ، كما أكد نسبتها إلى المعتني الحضرمي وغيره (١٣٨) .

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أن ما أورده ابن الصابي حول أبي الفرج من أقوال وأخبار ، وما بناء عليها من نعوت وصفات ، لا يثبت أمام البحث الدقيق ، ولا يقوم على أساس متين ، إذ لم نجد له ذكرا عند غيره ، كما لم نجد له ما يؤيده في مصادر أخرى ، وأبدى شكه في غير ما مؤلف ، ووجدناه منسوبا إلى غيره من معاصريه ، مع ما رأيناه فيه من تناقض بين صفات أبي الفرج والمهلبى وما بينهما من تباين في الطباع والعادات ، مما يدعو إلى استغراب أمر علاقتها الوثيقة مدى العمر كله .

ولم يكن خلال بن أبي اسحق الصابي (١٣٩) (٣٥٩هـ - ٤٤٨هـ) من معاصري أبي الفرج ، (٢٨٤هـ - بعد ٣٦٢هـ) وإنما كان جده أبو اسحق (٣١٣ - ٣٨٤هـ) أحد زملائه في حلقة الوزير المهلبى (٣٥٢هـ) وكان هذا الوزير « لا يرى الدنيا إلا به » (١٤٠) إذ كان من خاصة ندمائه وأعوانه ، كما كان أبو الفرج « مختصا به ، ومنقطعاً إليه » (١٤١) وأحد شعرائه وندمائه أيضا .

فليس من المستبعد أن يكون بينهما بعض ما جرت العادة به بين الأدباء المتعاصرين من تنافس وصراع ، وقد كان قائما فعلا بين أبي الفرج وعدد من معاصريه كعلي بن المنجم وابنه هرون وأبن سعيد السيرافي وغيرهم ، وكانت له آثاره في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره (١٤٢) ، كما كان من آثاره لدى ابن اسحق تلك الأقوال أو الآراء كلها أو بعضها ، مما كان يحدث به حفيده بعد وفاة أبي الفرج بزمان طويل ، ثم انتقل أثر

(١٣٦) قوات الوقبات : ٣٨٣/١ .

(١٣٧) دليات الأمان (بولاق) : ٥٠/١ .

(١٣٨) قية الأديب : ص ٢٠٤ .

(١٣٩) تاريخ بغداد : ٧٩/١٤ .

(١٤٠) معاهد التنصيص : ٦٢/٢ .

(١٤١) بنية الدهر : ٩٦/٣ .

(١٤٢) ألفر معجم الأدباء : ١٠٩/١٣ - ١٢٧ - ١٢٨ . ونتيجة للدر : ١٠٠/٣ والفهرست من : ١٧٣ و ٢١٣ .

غيره من معاصريه من دلل الصفات والخصال كجحلة البرمكي فقال عنه يعد أن نوه بسعة علمه وشاعريته : « وكان - مع ما وصفناه به بعيدا عن أدب النفس ، وكان وسخا ، وفي دينه بعض المهتدة ، بسل المهتدة كلها »^(١٤٤) وكذلك كان شأنه مع غيره من عرف بمثل هذه الصفات ممن ترجم لهم في كتابه .

كما ترجم له الحافظ المحدث أبو نعيم الأصبهاني (٤٣٠هـ) في « ذكر أخبار أصفهان » ولم يتعرض له ، أو يشير إلى صفاته وأخلاقه ، وكان أحد معاصريه ، وقد اتصل به ، ولم يقدر له سماع منه^(١٤٥) .

وقد وجدنا الثعالبي (- ٤٢٩هـ) يخصص فصلا كاملا بأخبار أبي ريش وصفاته الدينية التي نسب إلى الصابي بعضها إلى أبي الفرج ، دون أن نجد في ترجمته للأصفهان سوى ما يزيه ، ويرفع من قدره فقال : « وكان من أعيان أدياب بغداد ، وأفراد مصنفها وله شعر يجمع اتفاق العلماء وإحسان الظرفاء ، ولا شيء بعد ذلك سوى سرد بعض مؤلفاته وأشعاره »^(١٤٦) .

كذلك فعل الخطيب البغدادي (- ٤٦٣هـ) في ترجمته له ، إذ أورد فيها ما سمعه من السنة بعض تلامذته ومعاصريه حول جرحه وتعديله من أقوال ، وليس فيها إشارة إلى صفاته وأخلاقه أيضا .^(١٤٧)

ونستطيع القول أن كتب التراجم التي وقفنا عليها ، وكان لأبى الفرج ذكر فيها تكاد تجمع على ما ورد في هذه المصادر المذكورة من الإشادة بسعة علمه ، وكثرة محفوظه ، وجودة شعره ، وكثرة تأليفه والإشارة إلى صفاته وخصاله إذ لم يكن معروفا بما عرف به أبو ريشان وجحلة وأضرابها من شيء الخصال والصفات ، فيشهر به كما شهر بهما ، ويروى ذلك عنه كما روى

ذلك من الجدل إلى الخفيد ، وكان حصيلته تلك الصورة الشائنة التي رسمها له ، وهو يؤلف كتابا في « أخبار الوزير المهلي » ومن حوله من الأدياء من خاصة نفعائه وعلى رأسهم جده وأبو الفرج الأصفهاني .

وقد يدفع بنا حسن الظن إلى الاعتقاد أن أخبار أبي ريش قد اختلطت في ذهن ابن الصابي بأخبار أبي الفرج معاصره لما بينهما من تشابه في بعض الخصائص العلمية ، ولصلتها معا بالوزير المهلي ، وأن جده ربما كان يحدثه عن أبي ريش وأخباره ، فنسب ذلك إلى أبي الفرج ، وكان مهيا له في الأصل .

ومهما يكن في أمر ، فإن علينا أن نبحت عن صورة أبي الفرج الحقيقية بعيدا عن هذا النص ولدى غير صاحبه من المؤلفين من معاصري أبي الفرج وتلامذته الكثيرين ممن ترجم له ، ونقل البنا بعض أخباره ، أو لدى غيرهم ممن روى عنهم هذه الأخبار مباشرة ، وباستكمال جوانب هذه الصورة من خلال مؤلفاته وآثاره وأشعاره ، مما يمكننا من الكشف عن أبعادها المختلفة ، وألوانها المتنوعة .

على أننا لا نكاد نعثر في هذه المصادر على كثير مما على ما يعين على رسم هذه الصورة ، وبما كنا أن نعزو ذلك إلى أن أصحاب التراجم قلما يطيلون الوقوف عند غيرها من الخصال الحميدة أو الذميمة التي تخرج من مألوف عصرهم ، وتستدعي الوقوف عندها حقا

فقد ترجم له ابن التميمي (نحو ٣٨٥هـ) معاصره وأحد أصحابه الذين حدثوا عنه ، فذكر اسمه ونسبه وبعض تصانيفه وقال أثناء ذلك : « وكان شاعرا مصنفنا أديبا »^(١٤٨) دون أن يشير إلى شيء من صفاته وأخلاقه ، بينما وجدناه يطيل الوقوف عند ما عرف به

(١٤٣) بلغهرست : ص ١٧٢ .

(١٤٤) البلهرست : ص ٢١٤ .

(١٤٥) هيئة النشر : ٩٩/٢١ - ١٠٠ .

(١٤٦) ذكر أخبار أصفهان : ٢ .

(١٤٧) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ - ٤٠٠ .

وقد خلف ميله إلى الدعاية آثاره في تأليفه ، فوجدناه يقول في مقدمة الأغاني :

« ولم يزل منتقلا بها من فائدة إلى مثلها ، ومتصرفا فيها بين جد وهزل » وأورد فيه بعض الطرف والوارد ، وعلل ذلك تعليلا نفسيا فله مادة كتابه الطويلة ، « ليكون القارىء ... أنشط لقراءته وأشهى إلى تصفح فنونه » . (١٤٩)

عل أن ميله إلى الدعاية لا ينفي عنه حدة المزاج والطبع ، فكثيرا ما تتراقف هاتان الصفتان لدى عدد كبير من الناس ، وتكون الأولى مسخرة لخدمة الثانية ، كما هو الشأن لدى أبي الفرج ، إذ اشتهر بأجادة فن الهجاء ، وهو الفن الذي يتفق مع هذه الصفات عادة ، لما فيه من آثار الدعاية والسخرية ، وحدة المزاج والطبع ، فوجدناه يهجو عددا من أصحابه ومعاصريه من الأدباء هجاء ساعرا يجرى مجرى الدعاية ، كهجائه أبا الحسن طازاد ، والقاضي الجهنى وأبا سعيد السيرافي والبريدي ، في بعض الأبيات من شعره (١٥٠) ، وهجائه علي بن المنجم وابنه هرون في كتابين من كتبه سمى أولهم : « الفرق المعيار بين الأوغاد والأحرار » ، والثاني « صفة هرون » ورد عليه علي بن المنجم بكتاب أسماه : « اللفظ المحيط بنقص ما لفظ به اللفظ » (١٥١) .

وإذا كنا لا نعرف عن هذه الكتب شيئا ، فإن في عناوينها ما يوحي بما كان بينه وبين معاصريه من خلافات ، وتؤكد حدة طبعه ، وكان من آثارها تلك الصورة التي رسمها ابن الصابي له ، وتأثر فيها بأراء جده فيه ، وذكر أثناءها أن « الناس في ذلك العهد كانوا يجلدون لسانه ، ويتقون هجاءه » (١٥٢) .

عنها ، كما لم يتميز بما يتميز به الطبري أو الأتباري من صفات نبيلة فاح عطرها وترددت أصدواها في كتب الأدب والتراجم ، بل كان وسطا بين معاصريه في ذلك ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق عن هذه الجوانب في شخصيته لدى تلامذته ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره ، باستثناء ابن الصابي من المتأخرين دون أن نفع في هذه الكتب كلها على شيء من أخباره أو بعض ما يؤيدها ، ما دعانا إلى الشك فيها ، كما شك قبلنا من نقلها عنه ، ثم أتينا على توضيح مواطن الضعف فيها ، وأفضى بنا ذلك إلى دفعها وردها .

على أننا لن نعدم وجود بعض الأخبار التي يمكن لها أن تساعدنا في البحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية ، بجوانبها الإيجابية أو السلبية ، ومن ذلك ما رواه ابن الصابي والتخني وغيرهما من أخبار علاقته مع الوزير المهلبي ، وصحبته الطويلة له ، وقد وصفوه بأنه كان نديما له ، وهو الوصف الذي يرتبط بجملة من الخصائص التي يجب توافرها في النديم عادة ، كطيب المعشر ، وحسن المظهر وشدة التهذيب وغير ذلك مما أشرنا إليه قبل قليل .

ومما يروى من أخباره التي تدل على لطف مداخله ، وتؤكد سرعة بديته وخاطره ، وحبه للنكتة والنادرة ، وكراهيته للكذب أن القاضي الجهنى كان يتردد على مجلس الوزير المهلبي ، فيورد من الحكايات والأحاديث مالا يعلق بقبول ، أو يدخل في معقول ، ومنها قصة التمنع التي يتشجر فيصنع من خشبه السلالم ، وقد فجرت هذه القصة صبر أبي الفرج الذي نفذ معها ، فحكى له قصة الحسام الذي يبيض ، ثم يفقس عن طست وأباريق ، فظن معها الجهنى إلى قصده منها « فانتفض بعد ذلك عن كثير مما كان يحكيه » (١٤٨)

(١٤٨) معجم الأدباء : ١٣ / ١٣٢ - ١٣٤ .

(١٤٩) الأغاني : ١ / ٢٠١ .

(١٥٠) النظر الحاشية رقم ٢٥ .

(١٥١) للهرست : ص ١٣٣ ثم انظر : ٢١٣ .

(١٥٢) رابع النص . المذكور سابقا . معجم الأدباء : ١٣ / ١٠١ .

حتى بديك كنت آلفه
حسن إلى من السديوك رشيقي
لهفي عليك أبا النذير لوانه
دفع المشايك عنك لهف شفيقي
أبكي اذا أبصرت ربعتك موحشا
بتحنن وتأسف وشهيق
وله من قصيدة في وصف قطه وصفا بديها أن في
مطلعه على ذكر عدائه الثقليدي للغار فقال: (١٥٦)
يسألحبد السظهور قصص الرقاب
لدقاق الأنبياء والأذنان
زال همي منهن أذرق تركي
(م) السبالين أثمر الجلباب
قرطوه وشنقوه وحلوه
(م) أخيرا وأولا بالخصاب
فهو طورا يمشي بحل عروس
وهو طورا يمشط على عناب
حبذا ذاك صاحبا هو في الصبية (م)
أوفى من أكثر الأصحاب
وله بعد قصائد أخرى في الطير والحويان ، تعبر عن
ولعه الشديد بها ، وكان على ما يبدو طبيبا خبيرا
بأدائها ، فقليل انه من العلما بالجوارج
والبيطرة (١٥٧) ، وروى أبو اسحق الصابي في خبره أنه
قصده داره مع بعض أصحابه فوجده مشغولا يحفن يفتق
لقولنج لحقه ، فورد عليهم « عظم مورد لتناهي في
القدارة » (١٥٨) فاعتلروا منه وأنصرفوا ، ثم كانت صلته
بالطير والحويان سببا في الاساءة اليه بعد ذلك وقد خلفت
هذه العلاقة آثارها في الأغاني أيضا ، إذ وقفت فيه عند
عدد كبير من شعراء الطير والحويان ، وأورد لهم فيها
أشعارا كثيرة ، وكانت أطول قصيدة رواها في هذا

وقد ورد في بعض أخباره أيضا بعض ما يدل على
عادته الصحية التي ترتبط بمزاجه النفسي هذا برباط
وثيق ، فلذلك التنوخي أن « من طريف أخبار العادات
أن كنت أرى أبا الفرج الأصفهاني الكاتب نديم أبي
محمد الملهي ، وكان أكلوا بها ، فكان اذا ثقل الطعام
في معدته ، تناول حصة دراهم فلغلا مذقوقا ، ولا
يؤذيه ، ولا تنمعه منه عيناه ، وهو مع ذلك لا يستطيع
أن يأكل حصة ... فلما كان قبل فالجه بسنوت ، ذهب
عليه العادة في الحمص فصار يأكله ولا يضره ، وبقيت
عليه العادة في الفلفل » . (١٥٣)

واذا كانت هذه الأخبار أو الأقوال قد أوضحت بعض
الجوانب الظاهرة في شخصيته ، فإن هنالك جانباً آخر
يكشف لنا عن خفاياها العميقة ، وهو اهتمامه الشديد
بالطير والحويان ، وجه لها ، وشغفه بها ، إذ قامت بينه
وبينها ألفة قوية ، وصلة حميمة تكشف عن نفسه
الشاعرة ، وروحه المرفعة ، فجمع في داره عددا منها ،
ومن ذلك سنوره الذي كان يدعوهم يقفا لشدة بياضه ،
وقد روضه على استقبال الضيوف عند مدخل الدار
ببعض الأصوات والحركات كما روى من أخباره (١٥٤)
وديكه أبو النذير الذي وإفاء الأجل المحتوم بعد طول
عشرته له ، فزاه بقصيدة « من غنار الشعر ونادر
القصيد » كما قال بعض القدماء في تقديرها ، ومنها
قوله: (١٥٥)

خبط طرقك به أمر طروق
لفظ حلول على غير شفيق
فكأنما نوب الزمان محبته
بي راصدت لي بكل طريق
ذهبت بكل مصاحب ومناسب
وموافق ومرافق وصديق

(١٥٣) مجموع الأديام: ١٠٨/١٣ .

(١٥٤) م: ١٠٥/١٣ .

(١٥٥) مقدمة الأغاني - ط: دار الكتب: ٢٦/١ - ٢٨ .

(١٥٦) مجموع الأديام: ١٠٥/١٣ - ١٠٥/١٣ - ١٠٥/١٣ - ١٠٥/١٣ .

(١٥٧) تاريخ بغداد: ٣٩٩/١١ .

(١٥٨) مجموع الأديام: ١٠٥ - ١٠٤/١٣ .

الكتاب كله هي قصيدة محمد بن سيرين في وصف شاة وهجائها، وعدة أبياتها واحد وخمسون بيتاً من الشعر. (١٥٩)

ذلك هو جميل ما أمكن لنا الوقوف عليه مما يتصل بشخصية أبي الفرج وصفاته من أقوال وأخبار وأشعار، على قلة ذلك كما ذكرنا من قبل، وبيننا السبب فيه، وسنجد في الحديث عن أخلاقه بعض ما يساعد على الكشف عن جوانب أخرى من شخصيته أيضاً.

أخلاقه وسلوكه:

وقد ذكرنا أن أخلاقه لم تكن موضع اهتمام معظم من ترجم له أو ذكره من المؤلفين، مع ما هو معروف عنهم من كثرة الحديث عن هذا الجانب في حياة الرجال عادة، ومن ذلك حديثهم عن المزياني محمد بن عمران (- ٣٧٨ هـ) أحد كبار الأدباء والنقاد من معاصريه، إذ نجد معظم من يترجم له أو يذكره يشير إلى ولعه بشرب الخمر، وغرامه بها، حتى قيل «وكان عضد الدولة يحتاج ببابه فيقف حتى يخرج إليه، فيسلم ويسأله عن حاله فيقول: وكيف حال من هو بين قارودين يعني المحبرة وقدر النيد». (١٦٠)

وكذلك كان شأنهم مع ابن دريد، «وكان قد ابتل بشرب الخمر، وعبه سماع العيدان» (١٦١) فذكر ذلك عنه كل من ترجم له، أو روى أخباره، دون أن يغفلوا الإشارة بسعة علمه، وصدق روايته وحسن درايته، شأنه في ذلك شأن غيره من أمثاله من العلماء الذين وقف عند أخبارهم المؤلفون، ولم يكن هنالك من سبب يدهوهم إلى التستر عليهم، أو الغض منهم.

على أننا لم نجد أحداً من هؤلاء جميعاً يتعرض إلى أخلاق أبي الفرج، أو يغض منها، ومنهم عدد كبير من معاصريه وغرماه، وأن كان ابن الجوزي (- ٥٩٧ هـ) بعد ذلك قد استنتج من بعض ما ورد في الأغاني وغيره من أخبار الشعراء على أخلاق صاحبه فقال: «وكان يتشيع، ومثله لا يوثق به وبرأيته، فانه يصرح في كتبه بما يوجب الفسق، ويهون شرب الخمر، وربما حكى ذلك عن نفسه، ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر». (١٦٢)

ومن الواضح أن هذا القول يستند أساساً على ما يمكن أن يتكشف للقارئ من صفات المؤلف وأخلاقه، دون الاعتماد على أخباره الصحيحة، وآراء أصحابه ومعاصريه فيه، وفي ذلك مجال واسع للمجدل والنقاش.

فليست أخبار الأغاني مقصورة على الحمرة وشعرائها، إذ لا مجال للمقارنة بين أخبار هؤلاء الشعراء، وغيرهم من الصحابة والفقهاء والمحدثين وأهل الجدل والرياسة من شعراء الجاهلية والإسلام وغيرهم ممن يحفل الأغاني بأخبارهم وأشعارهم التي تتجاوز كثيراً أخبار غيرهم فيه وأشعارهم.

وإذا كنا لا نجد في ذكره لشعراء الحمرة أو المجون وروايته أشعارهم ضميراً، ولم نجد أحداً من القلماء يغض منه بسبب من ذلك، وإنما وجدناهم يجمعون على الإشارة بالأغاني ومؤلفه، فإن بإمكاننا مع ذلك أن نقف قليلاً عند أهم شعراء الحمرة والمجون في هذا الكتاب، وسنجد أنفسنا أمام حقيقة قد تدعونا إلى الدهشة حقاً.

ومن أشهر هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد، إذ نقرأ في تصدير أبي الفرج لأخباره قوله: «وكان مسلم حسن النمط، جيد القول في الشراب، وكثير من الزوارة يقرنه

(١٥٩) الأغاني: ٢٠/٢٤. وانظر أخبار أبي مؤلف: ٢٧٢/١٦. ومظلل للندوي: ٣٩٩/١٥. ومدي بن القزاع: ٢١٠/٩. وصفي بن مرداس: ٢٢٧/٢٢. والقاسم بن يونس: ١١٨/٢٣ وغيرهم.

(١٦٠) تاريخ بغداد: ٣/١٣٥-١٣٦. وانظر المفهرست: ص ١٩٦ وآباء الرواة: ٣/١٨٠ والوفيات: ٣٥٤/٤ والفهرست: ١١١.

(١٦١) المفهرست: ٣/٩٩. وانظر معجم الأئمة: ١٨/١٣٨-١٣٩.

(١٦٢) للنظم: ٧/٤٠. ونقل النص ابن الأثير في البداية والنهاية ١١/٢٦٣. وفيه الخطأ بدل الفسق.

وأذا كنا لا نجد لدى أصحاب التراجم إشارة إلى أخلاقه وسلوكه ، وإن أبا الفرج نفسه قد روى لنا بعض الأخبار التي تدل على ذلك في كتبه ، ومنها قصة غروجه إلى دير الثعالب في ظاهر بغداد ، وللزهوة ومشاهدة اجتماع النصارى هناك ، والشرب على نهر يزوجرد الذي يجري على باب هذا الدير^(١٦٨) كما قال في أدب الغريب .

وروى لنا في هذا الكتاب أيضا قصة أخرى من قصص الشيعة والصبا ، إذ كان يالف فتي من أولاد الجند ، كان في نهاية الحسن ، وسلامة الخلق ، يحب الأدب ، ويميل إلى أهله ، ولم يزل يعمل به قريحته حتى عرف صدرا من العلم ، وجمع خزانة من الكتب ، فعمضت له معه سير ومكاتبات وأشعار ، كان يتمنى لو جمعها في كتاب مفرد .^(١٦٩)

كما روى أبو الفرج نفسه أنه سكر مع الوزير المهلبى وبعض نملائه ، وانفض مجلسهم ، ولم يبق فيه غيرها ، فطلب المهلبى منه أن يمجوه ، وألح في ذلك ، وأقسم عليه ، فهجاه بشطر ، وحلف ألا يكلمه أو يزيد عليه ، فأجازه المهلبى وأكملته^(١٧٠) .

وفيما عدا هذه الأخبار الثلاثة التي رواها أبو الفرج نفسه ، فإننا لم نقف على خبر آخر غيرها أو رأى آخر على أخلاقه وسلوكه ، وفي ذلك ما يؤكد أنه كان إنسانا غاديا بين معاصريه لم يشتهر أمره بالفسق أو المجون ، ولم يعرف بورع أو تدن ، فيذكر ذلك عنه في جملة ما ذكره أصحابه وتلامذته على تنهك أو سرف .

وقد تناول بعض المعاصرين هذا الرأي المقرر واليتميم ، كما تناولوا من قبل أقوال ابن الصباي وأخباره

بأنه نواس في هذا المعنى^(١٦٦) وقد استغرقت أخباره أكثر من ثمانين صفحة ، وتضمنت كثيرا من أشعاره في أغراض شتى ، دون أن نجد بينها بيتا واحدا في الحمرة أو المجون .

وكذلك كان شأنه مع الرقاشي ، إذ صدر أخباره بقوله : « وكان مع تعلقه في الشعر ، ماجنا خليعا منهائنا بمروته ودينه ، وقصيدته التي يوصي فيها بالخلاعة والمجون مشهورة وأولها :^(١٦٧) »

أوصى الرقاشي إلى اخوانه

وصية المحمود من نسلمايه .
ثم لا يقع من أخباره التي رواها وأشعاره على بيت آخر له في الحمرة أو المجنون .

أما أخبار أبي نواس ، فإنه اقتصر منها على أخباره مع جنان خاصة ، وأشار إلى أنه افرد سائر أخباره في وضع آخر ،^(١٦٨) دون أن يكون لها وجود في الأغاني كله ، ومن المرجح لدينا أنه قد أغفل ذكرها بعد أن وعد به ، ولم تسقط من الكتاب كما هو شائع ومعروف^(١٦٩) .

على أن ذلك لا يعني أنه لم يولد هؤلاء الشعراء عنانيه ، فالأغاني حافل بأخبارهم وأشعارهم التي تتصل باللهو والمجون ، قد رماها حوافظ بأخبار وأشعار غيرهم من الصحابة والزهاد والفقهاء والمحدثين وغيرهم من الشعراء ، دون أن يكون في ذلك كله دليل على حسن أخلاقه أو سؤلها إذ طالما وجدنا غيره من المؤلفين يعني هؤلاء الشعراء ، ومنهم من خص شعراء الحمرة بكتب مفردة ، « فالشعر يمزج عن الدين »^(١٧٠) كما يقول القاضي الجرجاني في الوساطة :

(١٦٦) الأغاني : ٣١/٢٠ .

(١٦٧) م. ٥/١٦ : ٢٤٦ .

(١٦٨) م. ٥/٢٠ : ٩١ .

(١٦٩) راجع في ذلك بحث : « مواطن الخلل والاضطراب في كتاب الأغاني » ، مجلة الناهل - الرباط - ج ٢٧ - من ١٩٨٢ - ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

(١٧٠) الوساطة : ص ٦٤ .

(١٧١) أدب الغريب : ص ٣٤ . وانظر في دير الثعالب : مجموع البليان : ٥٠٢/٢ .

(١٧٢) م. ٥/٨٣ : ٨٣ .

(١٧٣) مجموع الأدب : ١٠٨/١٣ .

ومعتقداته في نظر بعض المؤلفين ، وإن كان بعضهم قد أبدى شكه في صحتها ، دون أن يتعدى حدود هذا الشك إلى اليقين ، كما تفرض ذلك قواعد البحث الموضوعي السليم .

وبما دام الشك قائماً في صحة هذه المسألة ، فإن علينا أن نتحرى أصولها وفروعها ، ونتقصى آثارها في مؤلفاته وكتبه ، ونكشف عن حقيقة مذهبه ومعتقد .

ولا بد لنا قبل ذلك من التذكير بظروفه العائلية وظروف عصره السياسية والمذهبية ، إذ كان أبو الفرج ينتسب إلى آخر خلفاء بني أمية مروان بن محمد (١٧٤) أو « الشجرة الملعونة » (١٧٥) كما يقول بعض أهل التشيع من المؤلفين ، وقد اجتمعت جذور هذه الشجرة من باطن الأرض بعد أن زالت دولة الأمويين ، ثم أصابهم من بعد ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم ، (١٧٦) ففترقوا في أقطار الأرض بددا ، واتجه عدد منهم إلى الأندلس ومصر وأصبهان وغيرها من البلدان المعروفة بمناصرة الأمويين وأهل السنة . (١٧٧)

وقد عاش أبو الفرج حياته في ظل حكم البويهيين ، وكانوا من غلاة الشيعة شأنهم في ذلك شأن معظم الفرس والديلم ، وقد أضفوا على مذهبهم صبغة رسمية بعد استيلائهم على الحكم والخلافة العباسية في العراق وفارس ، وأظهروا تمصبهم الشديد لآل البيت وشيعتهم ، وأكسروها الناس على مشابعتهم في ذلك (١٧٨) .

وقد كثرت الفتن الطائفية في ذلك العصر ، وزداد التعصب ، وظهرت ردود الفعل على صورة دعوات جدليته ، صار الأدباء والمفكرون مضطرين إلى مسايرة

التيمة المفردة أيضاً ، وتوسعوا في ذلك كثيرا ، فذهب بعضهم إلى القول : « وكان مسرفاً أشنع الاسراف في اللذات والشهوات » (١٧٩) وأنه كان يتم بإبراز الجوانب الضعيفة من حياة الشعراء مما يمثل شخصيته وأخلاقه ، فكان الأغاني لذلك « أحفل كتاب بأخبار الخلاعة والمجنون » (١٨٠) دون أن يكون لذلك كله ما يؤكد في الأغاني ، أو في أخبار صاحبه وآراء أصحابه ومعاصريه فيه .

« والرأي الذي تدل عليه كتبه وآثاره وأشعاره وأخباره وترجمه أنه كان وسطاً بين معاصريه ، لم تخل حياته من شيء من اللهي في بعض الفترات ، دون أن يعرف بذلك أو يشتهر كما عرف به غيره واشتهر ، ومن هنا كان هذا الضכות المطبق حول أخلاقه وسلوكه ، كما كان ذلك السكوت عن صفاته وخصاله ، مما يؤكد أمر توسطه واعتداله ، وقد عبر عن ذلك بنفسه حين قال : « وإن التوسط في كسل شيء أجمل ، والحق أحق أن يتبع » (١٨١) .

يبد أن ما ذهب إليه ابن الجوزي وتابعه فيه معظم المعاصرين مرتبط حد بعيد بقوله عنه « وكان تشيع ، ومثله لا يوثق به وبروآيته ، فإنه كان يصرح في كتبه بما يوجب الفسق . . . » وتلك مسألة أخرى لا تخلو من الوهم والتخليط أيضاً .

مذهبه الديني ومعتقد :

اشتهر أمر أبي الفرج بالتشيع في المذهب ، وكان لهذه المسألة ذيول كثيرة في كتب القدماء والمعاصرين ، لما لها من ارتباط بروايته وأخباره ، وما لها من صلة بشخصيته

(١٧١) انظر الفتي : ٧٨٨ / ١ .

(١٧٢) م. وانظر صاحب الأغاني : ص ١٣٢ و ١٤٩ و ١٥١ ومصادر الأدب : ١٧٠ / ١ وأبو الفرج الأصمعي : ص ١٣٤ .

(١٧٣) الأغاني : ٣٨٣ / ١٦ .

(١٧٤) جهره أنساب العرب : ص ١٠٧ وانظر للمصادر السابقة .

(١٧٥) روضت البهجت : ٢٢١ / ٥ .

(١٧٦) انظر الكامل : ١٧٤ / ٥ والأغاني : ٤٤٣ / ٤ .

(١٧٧) انظر جهره أنساب العرب : ص ١٠٧ . وظهر الإسلام : ٥ / ٢ .

(١٧٨) انظر في ذلك الكامل : ٣٣٩ / ١ وابن خلدون : ٨٨٥ / ٣ وفهارس الذهب : ٩ / ٣ .

الشريف ، دون أن يشير إلى تشيع فيه ، مع ما لذلك من صلة قوية بموضوع كتابه .^(١٨٥)

وروى عنه الدار قطني تلميذه ولم يتعرض له^(١٨٦) ، كما لم يتعرض له من روى عنه الحديث النبوي من تلامذته كعلي الرزاز وابن دوما وإبراهيم بن محمد وغيرهم من المحدثين الذين يولون هذا الجانب عنايتهم الشديدة كما هو معروف^(١٨٧) .

وتقل اليثا أبو علي المحسن بن أبي القاسم التوحي بعض أخباره ، ومن ذلك قوله « ومن الرواة المتسعين الذين شاهدناهم أبو الفرج الأصبهاني ، فانه كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والحديث المسند والنسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ، ويحفظ دون ما يحفظ منها علومنا أخرى منها اللغة والنحو والحرفات والسير والمغازي ومن آلة المنازمة شيئا كثيرا ، مثل علم الجوارح والبيطرة وتنغ من الطب والنجوم والأشربة وغير ذلك »^(١٨٨) .

رواية متسع حقا هذا الذي يحفظ ذلك كله ويرويه . بيد أن كلمة « المتسعين » مع وضوح مقصدها ودلالاتها لما أتى بعدها مما يوضح معناها ، قد نقلت من كتاب الخطيب البغدادي محرفة ومصحفة سهوا أو عمدا إلى : المتشيعين ، فصار أبو الفرج متشيعا وكان متسعا ، ونقل هذه الكلمة على هذه الصورة المحرفة كل من أتى بعد الخطيب من المؤلفين إلى عصرنا هذا ، وصارت من أقوى الأدلة على تشيع أبي الفرج لديهم^(١٨٩) .

حكامهم وعامة الناس في عصرهم ، وكان يحسب المكى و ينجفي ولامه لبني أمية أشد الخفاء^(١٩٠) ، وقتل أبو العبر الهاشمي بيد أحد الشيعة « لقوله قالها في حق علي (ر) استحل بها دمه »^(١٩١) ، وتوفي أبو بكر الصولي بالبصرة « مستترا لأنه روى خبرا في حق علي (ر) فغلطته العامة والخاصة لقتله »^(١٩٢) ، واتهم ابن المعتز قبل ذلك بالنصب والعداوة لآل البيت من الطالبيين والشيعة . فأدى ذلك إلى مقتله كما هو معروف من أمره^(١٩٣) ، وظل أبو الفرج نفسه يعرض عن ذكر نسبه الأموي الصريح ، ويكتفي من ذلك بالقول في مقدمة الأغاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصبهاني »^(١٩٤) .

فاذا ما عرفنا هذه الظروف كلها ، أمكن لنا تقدير موقع أبي الفرج في عصره ، وحاجته الشديدة إلى اظهار المحبة والولاء لآل البيت وأشياعهم ، دون أن يعني ذلك تشيعه في مذهبه الديني ومعتقداته كما هو معروف لدى معظم المؤلفين .

فقد ترجم له ابن النديم معاصره ، ولم يصفه بالتشيع ، كما لم يذكر له كتابا في الفصل الذي خصصه لمؤلفي الشيعة وآثارهم ، مع أن كتابا معروفا هو « مقاتل الطالبيين » وغيره ما يمكن أن يدرج في قائمة هذه الكتب والآثار^(١٩٥) .

كما ترجم له معاصره أبو نعيم الأصبهاني في « ذكر أشعار أصبهان » وهو مخصص برواة الحديث النبوي

(١٧٩) الأغاني : ١٧٣/٦ .

(١٨٠) ٥-٣ : ٢٠٤/٣٣ .

(١٨١) وفيات الأعيان : ٣١٠/٤ .

(١٨٢) طبقات الشعراء المحدثين : مقدمة المعلق : ص ١٢ .

(١٨٣) الأغاني : ١/١ .

(١٨٤) فهرست : ص ١٧٢ - ١٧٣ وانظر ٣٢١ - ٣٢٢ و ٣٢٨ - ٣٢٩ و ٣٢٣ .

(١٨٥) ذكر أخبار أصبهان : ٢٢/١ .

(١٨٦) لسان الميزان : ٢٢٢/٤ .

(١٨٧) انظر تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ - ٣٩٩ .

(١٨٨) ٥-٣ : ٣٩٩/١١ - وقد روى الخطيب هذا الخبر عن علي بن الحسن الترمذي .

(١٨٩) انظر معجم الأئمة : ٩٦/٣ و ٩٦/٤ و ٩٦/٥ و ٩٦/٦ و ٩٦/٧ و ٩٦/٨ و ٩٦/٩ و ٩٦/١٠ و ٩٦/١١ و ٩٦/١٢ و ٩٦/١٣ و ٩٦/١٤ و ٩٦/١٥ و ٩٦/١٦ و ٩٦/١٧ و ٩٦/١٨ و ٩٦/١٩ و ٩٦/٢٠ و ٩٦/٢١ و ٩٦/٢٢ و ٩٦/٢٣ و ٩٦/٢٤ و ٩٦/٢٥ و ٩٦/٢٦ و ٩٦/٢٧ و ٩٦/٢٨ و ٩٦/٢٩ و ٩٦/٣٠ و ٩٦/٣١ و ٩٦/٣٢ و ٩٦/٣٣ و ٩٦/٣٤ و ٩٦/٣٥ و ٩٦/٣٦ و ٩٦/٣٧ و ٩٦/٣٨ و ٩٦/٣٩ و ٩٦/٤٠ و ٩٦/٤١ و ٩٦/٤٢ و ٩٦/٤٣ و ٩٦/٤٤ و ٩٦/٤٥ و ٩٦/٤٦ و ٩٦/٤٧ و ٩٦/٤٨ و ٩٦/٤٩ و ٩٦/٥٠ و ٩٦/٥١ و ٩٦/٥٢ و ٩٦/٥٣ و ٩٦/٥٤ و ٩٦/٥٥ و ٩٦/٥٦ و ٩٦/٥٧ و ٩٦/٥٨ و ٩٦/٥٩ و ٩٦/٦٠ و ٩٦/٦١ و ٩٦/٦٢ و ٩٦/٦٣ و ٩٦/٦٤ و ٩٦/٦٥ و ٩٦/٦٦ و ٩٦/٦٧ و ٩٦/٦٨ و ٩٦/٦٩ و ٩٦/٧٠ و ٩٦/٧١ و ٩٦/٧٢ و ٩٦/٧٣ و ٩٦/٧٤ و ٩٦/٧٥ و ٩٦/٧٦ و ٩٦/٧٧ و ٩٦/٧٨ و ٩٦/٧٩ و ٩٦/٨٠ و ٩٦/٨١ و ٩٦/٨٢ و ٩٦/٨٣ و ٩٦/٨٤ و ٩٦/٨٥ و ٩٦/٨٦ و ٩٦/٨٧ و ٩٦/٨٨ و ٩٦/٨٩ و ٩٦/٩٠ و ٩٦/٩١ و ٩٦/٩٢ و ٩٦/٩٣ و ٩٦/٩٤ و ٩٦/٩٥ و ٩٦/٩٦ و ٩٦/٩٧ و ٩٦/٩٨ و ٩٦/٩٩ و ٩٦/١٠٠ و ٩٦/١٠١ و ٩٦/١٠٢ و ٩٦/١٠٣ و ٩٦/١٠٤ و ٩٦/١٠٥ و ٩٦/١٠٦ و ٩٦/١٠٧ و ٩٦/١٠٨ و ٩٦/١٠٩ و ٩٦/١١٠ و ٩٦/١١١ و ٩٦/١١٢ و ٩٦/١١٣ و ٩٦/١١٤ و ٩٦/١١٥ و ٩٦/١١٦ و ٩٦/١١٧ و ٩٦/١١٨ و ٩٦/١١٩ و ٩٦/١٢٠ و ٩٦/١٢١ و ٩٦/١٢٢ و ٩٦/١٢٣ و ٩٦/١٢٤ و ٩٦/١٢٥ و ٩٦/١٢٦ و ٩٦/١٢٧ و ٩٦/١٢٨ و ٩٦/١٢٩ و ٩٦/١٣٠ و ٩٦/١٣١ و ٩٦/١٣٢ و ٩٦/١٣٣ و ٩٦/١٣٤ و ٩٦/١٣٥ و ٩٦/١٣٦ و ٩٦/١٣٧ و ٩٦/١٣٨ و ٩٦/١٣٩ و ٩٦/١٤٠ و ٩٦/١٤١ و ٩٦/١٤٢ و ٩٦/١٤٣ و ٩٦/١٤٤ و ٩٦/١٤٥ و ٩٦/١٤٦ و ٩٦/١٤٧ و ٩٦/١٤٨ و ٩٦/١٤٩ و ٩٦/١٥٠ و ٩٦/١٥١ و ٩٦/١٥٢ و ٩٦/١٥٣ و ٩٦/١٥٤ و ٩٦/١٥٥ و ٩٦/١٥٦ و ٩٦/١٥٧ و ٩٦/١٥٨ و ٩٦/١٥٩ و ٩٦/١٦٠ و ٩٦/١٦١ و ٩٦/١٦٢ و ٩٦/١٦٣ و ٩٦/١٦٤ و ٩٦/١٦٥ و ٩٦/١٦٦ و ٩٦/١٦٧ و ٩٦/١٦٨ و ٩٦/١٦٩ و ٩٦/١٧٠ و ٩٦/١٧١ و ٩٦/١٧٢ و ٩٦/١٧٣ و ٩٦/١٧٤ و ٩٦/١٧٥ و ٩٦/١٧٦ و ٩٦/١٧٧ و ٩٦/١٧٨ و ٩٦/١٧٩ و ٩٦/١٨٠ و ٩٦/١٨١ و ٩٦/١٨٢ و ٩٦/١٨٣ و ٩٦/١٨٤ و ٩٦/١٨٥ و ٩٦/١٨٦ و ٩٦/١٨٧ و ٩٦/١٨٨ و ٩٦/١٨٩ و ٩٦/١٩٠ و ٩٦/١٩١ و ٩٦/١٩٢ و ٩٦/١٩٣ و ٩٦/١٩٤ و ٩٦/١٩٥ و ٩٦/١٩٦ و ٩٦/١٩٧ و ٩٦/١٩٨ و ٩٦/١٩٩ و ٩٦/٢٠٠ و ٩٦/٢٠١ و ٩٦/٢٠٢ و ٩٦/٢٠٣ و ٩٦/٢٠٤ و ٩٦/٢٠٥ و ٩٦/٢٠٦ و ٩٦/٢٠٧ و ٩٦/٢٠٨ و ٩٦/٢٠٩ و ٩٦/٢١٠ و ٩٦/٢١١ و ٩٦/٢١٢ و ٩٦/٢١٣ و ٩٦/٢١٤ و ٩٦/٢١٥ و ٩٦/٢١٦ و ٩٦/٢١٧ و ٩٦/٢١٨ و ٩٦/٢١٩ و ٩٦/٢٢٠ و ٩٦/٢٢١ و ٩٦/٢٢٢ و ٩٦/٢٢٣ و ٩٦/٢٢٤ و ٩٦/٢٢٥ و ٩٦/٢٢٦ و ٩٦/٢٢٧ و ٩٦/٢٢٨ و ٩٦/٢٢٩ و ٩٦/٢٣٠ و ٩٦/٢٣١ و ٩٦/٢٣٢ و ٩٦/٢٣٣ و ٩٦/٢٣٤ و ٩٦/٢٣٥ و ٩٦/٢٣٦ و ٩٦/٢٣٧ و ٩٦/٢٣٨ و ٩٦/٢٣٩ و ٩٦/٢٤٠ و ٩٦/٢٤١ و ٩٦/٢٤٢ و ٩٦/٢٤٣ و ٩٦/٢٤٤ و ٩٦/٢٤٥ و ٩٦/٢٤٦ و ٩٦/٢٤٧ و ٩٦/٢٤٨ و ٩٦/٢٤٩ و ٩٦/٢٥٠ و ٩٦/٢٥١ و ٩٦/٢٥٢ و ٩٦/٢٥٣ و ٩٦/٢٥٤ و ٩٦/٢٥٥ و ٩٦/٢٥٦ و ٩٦/٢٥٧ و ٩٦/٢٥٨ و ٩٦/٢٥٩ و ٩٦/٢٦٠ و ٩٦/٢٦١ و ٩٦/٢٦٢ و ٩٦/٢٦٣ و ٩٦/٢٦٤ و ٩٦/٢٦٥ و ٩٦/٢٦٦ و ٩٦/٢٦٧ و ٩٦/٢٦٨ و ٩٦/٢٦٩ و ٩٦/٢٧٠ و ٩٦/٢٧١ و ٩٦/٢٧٢ و ٩٦/٢٧٣ و ٩٦/٢٧٤ و ٩٦/٢٧٥ و ٩٦/٢٧٦ و ٩٦/٢٧٧ و ٩٦/٢٧٨ و ٩٦/٢٧٩ و ٩٦/٢٨٠ و ٩٦/٢٨١ و ٩٦/٢٨٢ و ٩٦/٢٨٣ و ٩٦/٢٨٤ و ٩٦/٢٨٥ و ٩٦/٢٨٦ و ٩٦/٢٨٧ و ٩٦/٢٨٨ و ٩٦/٢٨٩ و ٩٦/٢٩٠ و ٩٦/٢٩١ و ٩٦/٢٩٢ و ٩٦/٢٩٣ و ٩٦/٢٩٤ و ٩٦/٢٩٥ و ٩٦/٢٩٦ و ٩٦/٢٩٧ و ٩٦/٢٩٨ و ٩٦/٢٩٩ و ٩٦/٣٠٠ و ٩٦/٣٠١ و ٩٦/٣٠٢ و ٩٦/٣٠٣ و ٩٦/٣٠٤ و ٩٦/٣٠٥ و ٩٦/٣٠٦ و ٩٦/٣٠٧ و ٩٦/٣٠٨ و ٩٦/٣٠٩ و ٩٦/٣١٠ و ٩٦/٣١١ و ٩٦/٣١٢ و ٩٦/٣١٣ و ٩٦/٣١٤ و ٩٦/٣١٥ و ٩٦/٣١٦ و ٩٦/٣١٧ و ٩٦/٣١٨ و ٩٦/٣١٩ و ٩٦/٣٢٠ و ٩٦/٣٢١ و ٩٦/٣٢٢ و ٩٦/٣٢٣ و ٩٦/٣٢٤ و ٩٦/٣٢٥ و ٩٦/٣٢٦ و ٩٦/٣٢٧ و ٩٦/٣٢٨ و ٩٦/٣٢٩ و ٩٦/٣٣٠ و ٩٦/٣٣١ و ٩٦/٣٣٢ و ٩٦/٣٣٣ و ٩٦/٣٣٤ و ٩٦/٣٣٥ و ٩٦/٣٣٦ و ٩٦/٣٣٧ و ٩٦/٣٣٨ و ٩٦/٣٣٩ و ٩٦/٣٤٠ و ٩٦/٣٤١ و ٩٦/٣٤٢ و ٩٦/٣٤٣ و ٩٦/٣٤٤ و ٩٦/٣٤٥ و ٩٦/٣٤٦ و ٩٦/٣٤٧ و ٩٦/٣٤٨ و ٩٦/٣٤٩ و ٩٦/٣٥٠ و ٩٦/٣٥١ و ٩٦/٣٥٢ و ٩٦/٣٥٣ و ٩٦/٣٥٤ و ٩٦/٣٥٥ و ٩٦/٣٥٦ و ٩٦/٣٥٧ و ٩٦/٣٥٨ و ٩٦/٣٥٩ و ٩٦/٣٦٠ و ٩٦/٣٦١ و ٩٦/٣٦٢ و ٩٦/٣٦٣ و ٩٦/٣٦٤ و ٩٦/٣٦٥ و ٩٦/٣٦٦ و ٩٦/٣٦٧ و ٩٦/٣٦٨ و ٩٦/٣٦٩ و ٩٦/٣٧٠ و ٩٦/٣٧١ و ٩٦/٣٧٢ و ٩٦/٣٧٣ و ٩٦/٣٧٤ و ٩٦/٣٧٥ و ٩٦/٣٧٦ و ٩٦/٣٧٧ و ٩٦/٣٧٨ و ٩٦/٣٧٩ و ٩٦/٣٨٠ و ٩٦/٣٨١ و ٩٦/٣٨٢ و ٩٦/٣٨٣ و ٩٦/٣٨٤ و ٩٦/٣٨٥ و ٩٦/٣٨٦ و ٩٦/٣٨٧ و ٩٦/٣٨٨ و ٩٦/٣٨٩ و ٩٦/٣٩٠ و ٩٦/٣٩١ و ٩٦/٣٩٢ و ٩٦/٣٩٣ و ٩٦/٣٩٤ و ٩٦/٣٩٥ و ٩٦/٣٩٦ و ٩٦/٣٩٧ و ٩٦/٣٩٨ و ٩٦/٣٩٩ و ٩٦/٤٠٠ و ٩٦/٤٠١ و ٩٦/٤٠٢ و ٩٦/٤٠٣ و ٩٦/٤٠٤ و ٩٦/٤٠٥ و ٩٦/٤٠٦ و ٩٦/٤٠٧ و ٩٦/٤٠٨ و ٩٦/٤٠٩ و ٩٦/٤١٠ و ٩٦/٤١١ و ٩٦/٤١٢ و ٩٦/٤١٣ و ٩٦/٤١٤ و ٩٦/٤١٥ و ٩٦/٤١٦ و ٩٦/٤١٧ و ٩٦/٤١٨ و ٩٦/٤١٩ و ٩٦/٤٢٠ و ٩٦/٤٢١ و ٩٦/٤٢٢ و ٩٦/٤٢٣ و ٩٦/٤٢٤ و ٩٦/٤٢٥ و ٩٦/٤٢٦ و ٩٦/٤٢٧ و ٩٦/٤٢٨ و ٩٦/٤٢٩ و ٩٦/٤٣٠ و ٩٦/٤٣١ و ٩٦/٤٣٢ و ٩٦/٤٣٣ و ٩٦/٤٣٤ و ٩٦/٤٣٥ و ٩٦/٤٣٦ و ٩٦/٤٣٧ و ٩٦/٤٣٨ و ٩٦/٤٣٩ و ٩٦/٤٤٠ و ٩٦/٤٤١ و ٩٦/٤٤٢ و ٩٦/٤٤٣ و ٩٦/٤٤٤ و ٩٦/٤٤٥ و ٩٦/٤٤٦ و ٩٦/٤٤٧ و ٩٦/٤٤٨ و ٩٦/٤٤٩ و ٩٦/٤٥٠ و ٩٦/٤٥١ و ٩٦/٤٥٢ و ٩٦/٤٥٣ و ٩٦/٤٥٤ و ٩٦/٤٥٥ و ٩٦/٤٥٦ و ٩٦/٤٥٧ و ٩٦/٤٥٨ و ٩٦/٤٥٩ و ٩٦/٤٦٠ و ٩٦/٤٦١ و ٩٦/٤٦٢ و ٩٦/٤٦٣ و ٩٦/٤٦٤ و ٩٦/٤٦٥ و ٩٦/٤٦٦ و ٩٦/٤٦٧ و ٩٦/٤٦٨ و ٩٦/٤٦٩ و ٩٦/٤٧٠ و ٩٦/٤٧١ و ٩٦/٤٧٢ و ٩٦/٤٧٣ و ٩٦/٤٧٤ و ٩٦/٤٧٥ و ٩٦/٤٧٦ و ٩٦/٤٧٧ و ٩٦/٤٧٨ و ٩٦/٤٧٩ و ٩٦/٤٨٠ و ٩٦/٤٨١ و ٩٦/٤٨٢ و ٩٦/٤٨٣ و ٩٦/٤٨٤ و ٩٦/٤٨٥ و ٩٦/٤٨٦ و ٩٦/٤٨٧ و ٩٦/٤٨٨ و ٩٦/٤٨٩ و ٩٦/٤٩٠ و ٩٦/٤٩١ و ٩٦/٤٩٢ و ٩٦/٤٩٣ و ٩٦/٤٩٤ و ٩٦/٤٩٥ و ٩٦/٤٩٦ و ٩٦/٤٩٧ و ٩٦/٤٩٨ و ٩٦/٤٩٩ و ٩٦/٥٠٠ و ٩٦/٥٠١ و ٩٦/٥٠٢ و ٩٦/٥٠٣ و ٩٦/٥٠٤ و ٩٦/٥٠٥ و ٩٦/٥٠٦ و ٩٦/٥٠٧ و ٩٦/٥٠٨ و ٩٦/٥٠٩ و ٩٦/٥١٠ و ٩٦/٥١١ و ٩٦/٥١٢ و ٩٦/٥١٣ و ٩٦/٥١٤ و ٩٦/٥١٥ و ٩٦/٥١٦ و ٩٦/٥١٧ و ٩٦/٥١٨ و ٩٦/٥١٩ و ٩٦/٥٢٠ و ٩٦/٥٢١ و ٩٦/٥٢٢ و ٩٦/٥٢٣ و ٩٦/٥٢٤ و ٩٦/٥٢٥ و ٩٦/٥٢٦ و ٩٦/٥٢٧ و ٩٦/٥٢٨ و ٩٦/٥٢٩ و ٩٦/٥٣٠ و ٩٦/٥٣١ و ٩٦/٥٣٢ و ٩٦/٥٣٣ و ٩٦/٥٣٤ و ٩٦/٥٣٥ و ٩٦/٥٣٦ و ٩٦/٥٣٧ و ٩٦/٥٣٨ و ٩٦/٥٣٩ و ٩٦/٥٤٠ و ٩٦/٥٤١ و ٩٦/٥٤٢ و ٩٦/٥٤٣ و ٩٦/٥٤٤ و ٩٦/٥٤٥ و ٩٦/٥٤٦ و ٩٦/٥٤٧ و ٩٦/٥٤٨ و ٩٦/٥٤٩ و ٩٦/٥٥٠ و ٩٦/٥٥١ و ٩٦/٥٥٢ و ٩٦/٥٥٣ و ٩٦/٥٥٤ و ٩٦/٥٥٥ و ٩٦/٥٥٦ و ٩٦/٥٥٧ و ٩٦/٥٥٨ و ٩٦/٥٥٩ و ٩٦/٥٦٠ و ٩٦/٥٦١ و ٩٦/٥٦٢ و ٩٦/٥٦٣ و ٩٦/٥٦٤ و ٩٦/٥٦٥ و ٩٦/٥٦٦ و ٩٦/٥٦٧ و ٩٦/٥٦٨ و ٩٦/٥٦٩ و ٩٦/٥٧٠ و ٩٦/٥٧١ و ٩٦/٥٧٢ و ٩٦/٥٧٣ و ٩٦/٥٧٤ و ٩٦/٥٧٥ و ٩٦/٥٧٦ و ٩٦/٥٧٧ و ٩٦/٥٧٨ و ٩٦/٥٧٩ و ٩٦/٥٨٠ و ٩٦/٥٨١ و ٩٦/٥٨٢ و ٩٦/٥٨٣ و ٩٦/٥٨٤ و ٩٦/٥٨٥ و ٩٦/٥٨٦ و ٩٦/٥٨٧ و ٩٦/٥٨٨ و ٩٦/٥٨٩ و ٩٦/٥٩٠ و ٩٦/٥٩١ و ٩٦/٥٩٢ و ٩٦/٥٩٣ و ٩٦/٥٩٤ و ٩٦/٥٩٥ و ٩٦/٥٩٦ و ٩٦/٥٩٧ و ٩٦/٥٩٨ و ٩٦/٥٩٩ و ٩٦/٦٠٠ و ٩٦/٦٠١ و ٩٦/٦٠٢ و ٩٦/٦٠٣ و ٩٦/٦٠٤ و ٩٦/٦٠٥ و ٩٦/٦٠٦ و ٩٦/٦٠٧ و ٩٦/٦٠٨ و ٩٦/٦٠٩ و ٩٦/٦١٠ و ٩٦/٦١١ و ٩٦/٦١٢ و ٩٦/٦١٣ و ٩٦/٦١٤ و ٩٦/٦١٥ و ٩٦/٦١٦ و ٩٦/٦١٧ و ٩٦/٦١٨ و ٩٦/٦١٩ و ٩٦/٦٢٠ و ٩٦/٦٢١ و ٩٦/٦٢٢ و ٩٦/٦٢٣ و ٩٦/٦٢٤ و ٩٦/٦٢٥ و ٩٦/٦٢٦ و ٩٦/٦٢٧ و ٩٦/٦٢٨ و ٩٦/٦٢٩ و ٩٦/٦٣٠ و ٩٦/٦٣١ و ٩٦/٦٣٢ و ٩٦/٦٣٣ و ٩٦/٦٣٤ و ٩٦/٦٣٥ و ٩٦/٦٣٦ و ٩٦/٦٣٧ و ٩٦/٦٣٨ و ٩٦/٦٣٩ و ٩٦/٦٤٠ و ٩٦/٦٤١ و ٩٦/٦٤٢ و ٩٦/٦٤٣ و ٩٦/٦٤٤ و ٩٦/٦٤٥ و ٩٦/٦٤٦ و ٩٦/٦٤٧ و ٩٦/٦٤٨ و ٩٦/٦٤٩ و ٩٦/٦٥٠ و ٩٦/٦٥١ و ٩٦/٦٥٢ و ٩٦/٦٥٣ و ٩٦/٦٥٤ و ٩٦/٦٥٥ و ٩٦/٦٥٦ و ٩٦/٦٥٧ و ٩٦/٦٥٨ و ٩٦/٦٥٩ و ٩٦/٦٦٠ و ٩٦/٦٦١ و ٩٦/٦٦٢ و ٩٦/٦٦٣ و ٩٦/٦٦٤ و ٩٦/٦٦٥ و ٩٦/٦٦٦ و ٩٦/٦٦٧ و ٩٦/٦٦٨ و ٩٦/٦٦٩ و ٩٦/٦٧٠ و ٩٦/٦٧١ و ٩٦/٦٧٢ و ٩٦/٦٧٣ و ٩٦/٦٧٤ و ٩٦/٦٧٥ و ٩٦/٦٧٦ و ٩٦/٦٧٧ و ٩٦/٦٧٨ و ٩٦/٦٧٩ و ٩٦/٦٨٠ و ٩٦/٦٨١ و ٩٦/٦٨٢ و ٩٦/٦٨٣ و ٩٦/٦٨٤ و ٩٦/٦٨٥ و ٩٦/٦٨٦ و ٩٦/٦٨٧ و ٩٦/٦٨٨ و ٩٦/٦٨٩ و ٩٦/٦٩٠ و ٩٦/٦٩١ و ٩٦/٦٩٢ و ٩٦/٦٩٣ و ٩٦/٦٩٤ و ٩٦/٦٩٥ و ٩٦/٦٩٦ و ٩٦/٦٩٧ و ٩٦/٦٩٨ و ٩٦/٦٩٩ و ٩٦/٧٠٠ و ٩٦/٧٠١ و ٩٦/٧٠٢ و ٩٦/٧٠٣ و ٩٦/٧٠٤ و ٩٦/٧٠٥ و ٩٦/٧٠٦ و ٩٦/٧٠٧ و ٩٦/٧٠٨ و ٩٦/٧٠٩ و ٩٦/٧١٠ و ٩٦/٧١١ و ٩٦/٧١٢ و ٩٦/٧١٣ و ٩٦/٧١٤ و ٩٦/٧١٥ و ٩٦/٧١٦ و ٩٦/٧١٧ و ٩٦/٧١٨ و ٩٦/٧١٩ و ٩٦/٧٢٠ و ٩٦/٧٢١ و ٩٦/٧٢٢ و ٩٦/٧٢٣ و ٩٦/٧٢٤ و ٩٦/٧٢٥ و ٩٦/٧٢٦ و ٩٦/٧٢٧ و ٩٦/٧٢٨ و ٩٦/٧٢٩ و ٩٦/٧٣٠ و ٩٦/٧٣١ و ٩٦/٧٣٢ و ٩٦/٧٣٣ و ٩٦/٧٣٤ و ٩٦/٧٣٥ و ٩٦/٧٣٦ و ٩٦/٧٣٧ و ٩٦/٧٣٨ و ٩٦/٧٣٩ و ٩٦/٧٤٠ و ٩٦/٧٤١ و ٩٦/٧٤٢ و ٩٦/٧٤٣ و ٩٦/٧٤٤ و ٩٦/٧٤٥ و ٩٦/٧٤٦ و ٩٦/٧٤٧ و ٩٦/٧٤٨ و ٩٦/٧٤٩ و ٩٦/٧٥٠ و ٩٦/٧٥١ و ٩٦/٧٥٢ و ٩٦/٧٥٣ و ٩٦/٧٥٤ و ٩٦/٧٥٥ و ٩٦/٧٥٦ و ٩٦/٧٥٧ و ٩٦/٧٥٨ و ٩٦/٧٥٩ و ٩٦/٧٦٠ و ٩٦/٧٦١ و ٩٦/٧٦٢ و ٩٦/٧٦٣ و ٩٦/٧٦٤ و ٩٦/٧٦٥ و ٩٦/٧٦٦ و ٩٦/٧٦٧ و ٩٦/٧٦٨ و ٩٦/٧٦٩ و ٩٦/٧٧٠ و ٩٦/٧٧١ و ٩٦/٧٧٢ و ٩٦/٧٧٣ و ٩٦/٧٧٤ و ٩٦/٧٧٥ و ٩٦/٧٧٦ و ٩٦/٧٧٧ و ٩٦/٧٧٨ و ٩٦/٧٧٩ و ٩٦/٧٨٠ و ٩٦/٧٨١ و ٩٦/٧٨٢ و ٩٦/٧٨٣ و ٩٦/٧٨٤ و ٩٦/٧٨٥ و ٩٦/٧٨٦ و ٩٦/٧٨٧ و ٩٦/٧٨٨ و ٩٦/٧٨٩ و ٩٦/٧٩٠ و ٩٦/٧٩١ و ٩٦/٧٩٢ و ٩٦/٧٩٣ و ٩٦/٧٩٤ و ٩٦/٧٩٥ و ٩٦/٧٩٦ و ٩٦/٧٩٧ و ٩٦/٧٩٨ و ٩٦/٧٩٩ و ٩٦/٨٠٠ و ٩٦/٨٠١ و ٩٦/٨٠٢ و ٩٦/٨٠٣ و ٩٦/٨٠٤ و ٩٦/٨٠٥ و ٩٦/٨٠٦ و ٩٦/٨٠٧ و ٩٦/٨٠٨ و ٩٦/٨٠٩ و ٩٦/٨١٠ و ٩٦/٨١١ و ٩٦/٨١٢ و ٩٦/٨١٣ و ٩٦/٨١٤ و ٩٦/٨١٥ و ٩٦/٨١٦ و ٩٦/٨١٧ و ٩٦/٨١٨ و ٩٦/٨١٩ و ٩٦/٨٢٠ و ٩٦/٨٢١ و ٩٦/٨٢٢ و ٩٦/٨٢

من الشجرة الملعونة في القرآن ، وداخلا في سلسلة بني أمية وآل مروان ، فكيف يمكن وجود رجل من أهل الأيمان في قوم توجه الى قاطبتهم الألمان على أي لسان ، ومن أي انسان ١٩ ؟ (١٩٥) .

ومع ماني هذا القول من تعصب مذموم الا انه من الأقوال القليلة التي تفصح عن موقف واضح ومحدد من تشيع الأصفهاني ، اذا اعتمد فيه صاحبه على عدد من الأدلة القوية التي تغضي الى نفيه واستبعاده ، ما دام لا يتفق مع أصله ونسبه ويسته ، ولا تفصح عنه كتبه وآثاره وأخباره .

ولسنا نشك في أن الحونساري قد قرأ مقاتل الطالبين أو أطلع عليه وتصفحه إجمالا كما فعل باغاني ، فلم يجد فيه مايدل على التشيع ، ان لم يرفهها ما رأيناه من صد عنه وإعراض .

ومع أن جل المعاصرين قد ردوا أقوال القدماء في تشيع أبي الفرج ، ووثقوا بصحتها ، الا أن بعضهم قد تابعهم في شكهم واستغرابهم لذلك ، ومنهم ذ . حسن غياض في بحثه حول « التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول » إذ أبدى تعجبه الشديد واستغرابه من موقف أبي الفرج في أغانيه من شعراء الشيعة ، وإغفاله ذكر أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وقرن هذا الموقف بموقف ابن المعتز منهم ، وأبدى حيرته لذلك ، لما هو معروف لديه من أمر تشيع الأصفهاني ، فلم يجد لذلك ما يسوغه في ذهنه ولم يتعد حدود هذه الحيرة والاستغراب . (١٩٦) .

كما صرح الأستاذ شفيق جبيري أنه لم يجد في الأغاني مايدل على تشيع صاحبه ، وإن كان فيه ما يؤكد تعصبه للأمويين ، فمضى بتتبع أخبارهم فيه ، دون أن يرصد

هل ان الأمر لا ينفك عند حدود هذه الكلمة المحرفة فحسب ، وإنما يتعداها الى ماقتصر به محمد بن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) إذ قال ، وكان أمويًا ، وكان يتشيع (١٩٠) ولم يكن لذلك ما يؤيده لدى غيره من أصحابه ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره سوى تلك الكلمة المحرفة .

ومعها يكن من أمر فقد شاع تشيع أبي الفرج في كتب المتأخرين ، ولم يكن لهم في ذلك من دليل سوى ما ذكرناه ، ونقله الخلف عن السلف على أنه حقيقة ثابتة أيضا ، وإن كان بعضهم قد أثار حول هذه المسألة شكوكا مختلفة ، فقال ابن الأثير « وكان شيعة ، وهذا من المعجب » (١٩١) ، وقال الذهبي في العبر : « ومن العجائب أنه مرواني يتشيع » (١٩٢) ، وقال في ميزان الاعتدال : « شيعة وهذا نادر في أموي » (١٩٣) ، وقال ابن حجر : « شيعة زبيدي ، وهذا نادر في أموي » (١٩٤) .

غير أن بعض الشيعة من المؤلفين لم يكتف بذلك ، بل أنكر نكرانا مبينا أن يكون لهذا التشيع المزعوم ظل من حقيقة ، وأبد رأيه بعدة دلائل قوية ، فقال الحونساري « وأياما وجد في كلماته من المديح ، ففيه أولا أنه غير صريح ، ولو سلم فهو محمول على قصد التقرب الى أبواب ملوك ذلك العصر ، المظهرين لولاية أهل البيت غالبا ، والطمع في جوائزهم العظيمة بالنسبة الى مادحهم ، كما هو الشأن لدى كثير من شعراء ذلك الزمان ، فإن الانسان عبد الاحسان ، مع أي تصفحت كتاب أغانيه المذكور إجمالا ، فلم أرفيه الا هزلا وضلالا ، أو بقصص أهل الملاهي اشتغالا ، وعن علوم أهل بيت الرسالة اعتزالا ، مضافا الى كون الرجل

(١٩٠) تاريخ بغداد : ١١ / ٤٠٠ .

(١٩١) الكامل : ٨ / ٥٨ .

(١٩٢) العبر : ٢ / ٣٠٥ .

(١٩٣) ميزان الاعتدال : ٢ / ١٣٣ .

(١٩٤) لسان اللؤلؤ : ٤ / ٢٢١ .

(١٩٥) روشتات الجفات : ٥ / ٢٢١ .

(١٩٦) الطبع وآثره في شعر العصر العباسي : ص ٧٢ .

بيد أن أبا الفرج نفسه قد روى لنا في الأغاني قصة تدل على انكار الشيعة لهذا اللقب، وأنبتها من اقتران اسم الامام به، فحدثنا أن حجر بن عدي، وكان من خاصة صحابة علي (ر)، وقد ألقي القبض عليه بعد القضاء على ثورته على الأمويين، فوقف بين يدي زياد بن أبيه فقال له: «ياعدو الله، ماتقول في أبي تراب؟ فقال: ما أعرف أبا تراب، قال: ما أعرفك به، أما تعرف علي بن أبي طالب؟ قال: بلى، قال: فذاك أبو تراب، قال: كلا فذاك أبو الحسن والحسين، فقال له صاحب الشرط: أيقول لك الأمير أبو تراب، وتقول أنت لا؟ قال: أفأن كذب الأمير أردت أن أكذب، أشهد له بالباطل كما شهد ؟! (٢٠١)».

ثم أتى بعد ذلك على ذكر أوصافه فقال إنها وردت متفرقة في عدة مصادر وروايات مع بينها، فكانت منها هذه الصورة: «كان عليه السلام أسمر، مريوعا، وهو إلى القصر أقرب، عظيم البطن، دقيق الأصابع، غليظ الذراعين، حش الساقين، في عينيه لين، عظيم اللحية، أصبلع نازع الجبهة» (٢٠٢).

ولم يكد يكمل عبارته الأخيرة حتى وجدناه يقول: «وقد أتينا على صدر من أخباره فيه مقتع، وفضائله عليه السلام أكثر من أن نحصى» (٢٠٣) دون نجد لديه الفضائل لديه ذكرا، كما لم نجد خلافه مع معاوية، وحقه في الخلافة أنرا.

بينما وجدناه يركز في إخباره الحسن (ر) على هذا الخلاف، ويحرص على نقل ما تبادلته مع معاوية من رسائل، ثم مهابيته لمعاوية، وتخليه عن حقه في الخلافة، فمقتله على يد زوجته جمال بذله لها معاوية، ووعد لم ينجز بترجيحها من ابنه يزيد بعده (٢٠٤).

أخبار الشيعة والطالبيين وأشعارهم، وذلك لب الموضوع وجوهه (١٩٩).

ومع هذه الأقوال والآراء والشكوك، لانجد أمامنا من سيبل سوى النظرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره التي يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة مذهبه، وتؤيد أمر تشيعه أو ترده.

وأول كتاب ألفه الأسفهاني في حياته العلمية هو «مقاتل الطالبيين» الذي يتناول فيه سير نبف وماتنين من قتل الطالبيين وشهداتهم منذ زمن الرسول (ﷺ) إلى الوقت الذي انتهى فيه من تأليفه سنة (٣١٣هـ). (١٩٨)

ويدل عنوان هذا الكتاب - بداعة - على نزعة شيعة ظاهرة، مع أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من المؤلفين، وإنما سبقه إليه عدد كبير من المؤلفين من أهل السنة أو تشيع أو غيرهم، اذ وجدوا فيه مجالا للتقرب إلى الحكام من أشياع الطالبيين، وأشيعوا من خلاله رغبة عامة الناس في عصرهم، ووجدوا فيه مجالا للشهرة لذلك (١٩٩).

وليس من العسير علينا استجلاء موقفه من هؤلاء الطالبيين، ومن كان على صلة بالتشيع منهم بخاصة، من خلال عرضنا لأسلوبه في تناول أخبارهم، وصدنا لأقواله فيهم، وآرائه حولهم.

وأهم شخصية منهم جميعا شخصية الامام علي (ر)، وقد أفرد لسيرته عشرين صفحة كاملة (٢٠٠)، بدأها بذكر لقبه: حيدرة، ثم لقبه الآخر: أبي تراب وأكد أن الرسول (ﷺ) قد لقبه به بعد خلافه مع فاطمة، وأورد ذلك في سياق حديث مستند، دون أن يكون في ذلك ما يستغرب في ظاهر الأمر.

(١٩٧) دراسة الأغاني: ص ٢٩ - ٣٩.

(١٩٨) مقاتل الطالبيين: ص ٤. وانظر: ص ٧٢١.

(١٩٩) النظر مقدمة المقاتل: ص ٨٠. والفهرست: ص ١٣٨ وما بعدها.

(٢٠٠) مقاتل الطالبيين: ص ٢٤ - ٤٥.

(٢٠١) الأغاني: ١٤٤/١٧ - ١٤٥.

(٢٠٢) للمقاتل: ٢٧.

(٢٠٣) م: ٥، ص ٢٨.

(٢٠٤) م: ٥، ص ٤٦ - ٧٣.

ومنها قصته مع أرملة الزبير بن العوام : وقد بعث بخطبها بعد مقتل زوجها عقب موقعة الجمل ، فلم ترض بذلك ، ثم تزوجها الحسن ابنه من بعد . (٢٠٨)
ومنها خبره مع الأحنف بن قيس ، وقد ثارت ثائرة الامام في وجهه ، فأخذ يشتمه في المسجد ويقول له : « حالك وابن حالك ، ومنافق وابن منافق ، وكافر وابن كافر » . (٢٠٩)

وقوله في تفسير قوله تعالى : « الذين بدلوا نعمة الله كفرا » ان المقصود بها «الأفجران من قریش : بنو أمية ، وبنو غزوم » . (٢١٠)

ثم خبره وقد بعث اليه سعيد بن العاص بهدايا جليلة ، وكتب اليه يقول : « اني لم ابعث الى احد باكثر مما بعثت به اليك ، الا شيئا في خزائن امير المؤمنين » فقال : « لشد ما تحظر بنو أمية ثراث محمد (ﷺ) اما والله لئن وليتها لانفضها بنفض القصاب لشراب الوضوء » ثم اورد هذا الخبر برواية اخرى مشابة ، امعانا في توثيقه وتأكيد ، (٢١١) ، ورد فيها قوله : « والله لا يزال غلام من غلمان بني أمية يبعث اليها ما افاء الله على رسوله بمثل قوت الأرملة ، والله لئن بقيت لانفضها بنفض القصاب لوذا ما التربة » ولم يزد ابو الفرج في التعليق على ذلك سوى قوله : « هكذا في هذه الرواية : وذام التربة ، بدل تراب الوضوء » (٢١٢) .

اما « اخبار الحسين بن علي » (٢١٣) فقد استغرقت اكثر من خمس وثلاثين صفحة في الاغانى ، لم يكن للحسين من نصيب فيها سوى ذكر اسمه ونسبه ثم تفرغ ابو الفرج بعد ذلك لشرد اخبار ابنته سكينه مع الشعراء

ومن هؤلاء الطالبين عبد الله بن معاوية العلوي ، « وكان سيم السيرة ، ردي المذهب مستظهرا ببطانة السوء ومن يرمى بالزندقة ، ولولا أن يظن أن خبره لم يقع علينا لما ذكرناه مع من ذكرنا » (٢١٥) كما قال ابو الفرج في صدر سيرته في المقاتل ، وكان قد اشترط على نفسه في أول هذا الكتاب « أن يقتصر في ذكر اخبارهم على من كان محمود الطريقة ، سديد المذهب ، لامن كان بخلاف ذلك ، وعدل عن سبيل اهله ، وبذاهب أسلافه ، وكان خروجه على سبيل عبث أو فساد » (٢١٦) ولم يكن فينا ذكره من اخبار هذا الطالب سوى ما يدل على فساد السيرة والمذهب ، والخروج على سبيل العبث والفساد ، والسلط على القوافل ، وانتهاك الحرمات ، وقد كرر اخباره بصورة أوسع في بعد ذلك بزمان طويل . ولم تكن صورة الطالبين في الاغانى مختلفة عن سابقتها في المقاتل ، وإنما هي أوسع قبلا ، وأكثر تفصيلا ، وأقوى دلالة على موقف مؤلفه منهم .

ولم يفرّد لعل (ر) أخباراً فيه ، وإنما اورد بعض أخباره وأقواله في ثناياه ، ولدى تتبعنا لها عبر أجزاءه الطويلة لم نلق فيه على خبر من اخبار فضائله ومكارمه وعبريقته وشاعريته أو غير ذلك مما هو شائع ومشهورة في أوساط الشيعة وغيرهم .

ومن هذه الاخبار التي رواها في الاغانى خبره مع النبي (ﷺ) وقد التمس منه أن يذهب له ابنة حاتم الطائي ، وقد وقفت بين يديه مع أسرى طيء ، فأبى عليه ذلك وقال (ﷺ) : ان أباهما كان يجب مكارم الأخلاق ، وأطلق سراحها . (٢١٧)

(٢٠٨) م : ١٦٢ ، ص ٥ .

(٢٠٩) م : ٥ ، ص ٥ .

(٢١٠) الأغانى : ١٧ / ٣٦٤ .

(٢١١) م : ٥ ، ١٨ / ٦٣ - ٦٢ .

(٢١٢) م : ٥ ، ٢١ / ١٥ .

(٢١٣) م : ٥ ، ١٥٨ / ١٥ .

(٢١٤) والنظر في مديحه الفريدي بختا : « مقدمة في النقد الفريدي عند العرب » ، مجلة للدراسة دمشق ج ٢٨٦ ، ص ١٩٨٣ ، ص ٤٧ - ٤٩ .

(٢١٥) الأغانى : ١٢ / ١٤٤ والوضوء : قطعة الكفرى ، والغربة : الكفرى .

(٢١٦) م : ٥ ، ١٦٣ - ١٦٨ .

تدل على ذلك وتؤكد صحة ما ذهب إليه بعض النقاد من أمر تدنيه في شعره .

ولم يبق من أخبار الطالبيين في الأغاني كله سوى « أخبار عيسى بن موسى الهاشمي » وهو أحد الأئمة المعروفين بالتدين والورع وحسن المذهب والسيرة ، كما أكد أبو الفرج في أخبار التي لم يتجاوز فيها ثلاث صفحات أو أقل من ذلك^(٢١٩) .

وعا لا يخفى أن أبا الفرج الراوية المتسعة كان بإمكانه أن يختار من أخبار هؤلاء الطالبيين غير ما أورده مما لا يدل على شيء معهم ، أو ميل إليهم في كل الأحوال .

على أن موقفه من الطالبيين وحدهم - مع وضوحه وقوة دلالة - لا يكفي للدلالة على تشيعه أو غير ذلك ، وإنما علينا أن نتابع البحث في اتجاهات أخرى لعل أهمها رصد أخبار شعراء الشيعة في الأغاني ، ونحري موقفه منهم ، عسى أن يفيد ذلك في هذه المسألة .

وقد مر معنا من قبل أن من ذكر تشيعه أشار إلى أنه « شيعي زيدي »^(٢٢٠) وعلى ذلك فنبني أن بولي شعراء الزيدية قسماً وافراً من اهتمامه وعنايته ، بيد أننا مع ذلك لا ننع في الأغاني كله على ذكر لغبر وجد منهم هو مديف بن ميمون « مولى بني هاشم ، وكان شديد التعصب لهم في أيام بني أمية »^(٢٢١) ، ولم يورد من أخباره سوى خيرين قصيرين يدور الأول منها حول خلافه مع بعض أقرانه ، والثاني حول مديحه للمنصور ، وتعريفه بالطلالبيين في قصيدته التي يقول فيها هذا البيت الذي اختاره أبو الفرج من مجموع شعره ، ولم يذكر لنا غيره :

والمنين وأما أخبارها مع ابن سريج المغني فقد خصص لها موضعاً آخر أيضاً^(٢٢٢) .

ويعد أخبار الحسين ، أو أقل أخبار سكينه ، نفع على « أخبار محمد بن صالح العلوي »^(٢٢٣) ، فلا نقرأ سوى أخبار سكره وعريته ، ومعاشرته لأهل المجون والزندقة من بطائنه وخروجه على سبيل السطو والفساد ، وبعض أشعاره في الغزل ومديح التوكل والمتنصر من خلفاء بني العباس .

أما أخبار عبدالله بن الحسن بن علي^(٢٢٤) فيدور معظمها حول جدته أم اسحق ، وكانت من أجل نساء قرش خلفاً « كما ذكر أبو الفرج » ، ثم روى لنا طرفاً من أخبار أمه فاطمة بنت الحسين بن علي ، ومنها وقوفها بين يدي زوجها في ساعات نزع الأخيرة ، وقد أخذ عليها عهداً ألا تتزوج من عبدالله بن عمر بن عثمان بن عفان بعده ، فأقسمت على ذلك ، ثم كفرت عن عيبتها ، وتزوجت منه بعد موته ، وفي آخر أخباره وجدناه - يقف بين يدي المنصور ، فأخذ يعيره بانهاته ، ثم زج به في السجن .

ولم يكن عبدالله من معاوية العلوي ومحمود المذهب في دينه ، وكان يرمي بالزندقة ، ويستولي عليه من يعرف بها ، ويشهر أمره فيها ، وكان قد خرج بالكوفة في آخر أيام مروان بن محمد . . وقتله أبو مسلم^(٢٢٥) ، كما ذكر أبو الفرج في صدر أخباره التي أتى فيها عى رواية ما يدل على فساده ومجونه وزندقته فحسب .

أما « أخبار علي بن عبدالله الجعفري »^(٢٢٦) فقد اقتصر منها على خير يتيم يدل على تدنيه ، وروى له أبياتا

(٢١٩) م. ٥ / ١٧ - ٤٢ - ٤٥ .

(٢٢٥) م. ٥ / ١٦ - ٣١٠ - ٣٧٢ .

(٢٢٦) م. ٥ / ٢١ - ١١٤ - ١٢٥ .

(٢٢٧) م. ٥ / ١٢ - ٢٢٥ .

(٢٢٨) م. ٥ / ٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٥ .

(٢٢٩) م. ٥ / ١٦ - ٢٤١ - ٢٤٣ .

(٢٣٠) لسد الزمان : ٤ / ٢٢١ .

(٢٣١) الأغاني : ١٣٥ / ١٦ - ١٣٦ .

حسنا» (٢٢٦) ولم يرو لنا بيتا واحدا منها ، بينما نراه يروي قصيدته في هجاء ابن عم له كاملة ، وقدم منتخبات من شعره في تعزية جعفر بن علي الهاشمي ، ثم رثائه .

أما موقفه من أكبر شعراء الشيعة وأشهرهم السيد الحميري فلا يدل على أثر للتشيع في نفسه ، إذ قال في صدر أخباره : « وكان يفرط في سبب أصحاب الرسول وأزواجه في شعره . . . وليس يخلو من مدح بني هاشم أو ذم غيرهم عن هو عنده ضد لهم . وتولا أن أخبار كلها تجري هذا الجرى ولا تخرج عنه ، لوجب ألا نذكر منها شيئا . . . ولم نجد بدا من ذكر أسلم ما وجدناه له وأخلاها من سبب أخباره على قلة ذلك » (٢٢٨) .

وكان عتية بن مرداس من صحابة علي (ر) وأنصاره « وهو شاعر مقل ، مخضرم ، هجاء خبيث اللسان بلذيه ، وابن قسوة لقب لزمه في نفسه » (٢٢٩) وقد اقتصر من أخباره على ما يدل على ذلك فحسب ، كما ذكر لنا خبره وقد قصد عبد الله بن عباس وكان يتولى البصرة لهلي - ومدحه فقال له : « وما مروءة من يهضي الرحمن ، ويقول البهتان ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ! والله لئن أعطينتك لأعيننك على الكفر والعصيان » (٢٣٠) .

ولم نجد في أخبار أبي الأسود الذي لم سوى ما يؤكد تحامل أبي الفرج عليه ، إذ اختار منها ما يدل على بخله وطمعه وتقلب هواه ومصانعته للأموين وشكه في صحة خلافة علي (ر) كما أكد ذلك القشيري في آخر خبر رواه أبو الفرج عنه قبل أن ينتقل إلى وفاته . (٢٣١)

ياسوه تا لسلقوم لا كفروا ولا
إذ حاربوا كانوا من الأحرار
وإذا ما تجاوزنا شعراء الزيدية إلى غيرهم من شعراء الشيعة ، فإننا نفع في الأغاني على « أخبار الكميته بن زيد » (٢٢٢) التي استغرقت أربعين صفحة كاملة ، بدأها بخبر رثائه زيد بن علي في لاميته الشهيرة التي اكتفى منها برواية بيت واحد فحسب ، بينما وجدناه يروي من قصيدته في مديح يزيد بن معاوية ثلاثة وعشرين بيتا ، إضافة إلى ما رواه من مدائحه الأخرى في بني أمية ، ولم يذكر لنا من هاشمياته - وهي من أجود شعره - سوى عشرة أبيات - وختتم أخباره برواية ستة أبيات من قصيدته في مديح خالد القسري عدو الطالبيين والشيعة اللدود . وكذلك كانت أخبار دحبل بن علي الخزاعي (٢٢٣) التي خصها بخمسين صفحة ، بدأها بالإشارة إلى تشيعه فقال : « وكان من الشيعة المشهورين بالليل إلى على (ر) وقصيدته :

« مدارس آيات خلت من تلاوة »

من أحسن الشعر ، وفائز الملائح المقولة في أهل البيت عليهم السلام » (٢٢٤) ولم يرو لنا منها سوى هذا الشطر ، كما لم يرو لنا من هاشمياته - وهي جل شعره - سوى اثني عشر بيتا علق على آخرها بأنه : « ما بلغه أن الرشيد مات ، حتى كافاه بأقبح مكافأة ، وقال قصيدة مدح بها آل البيت ، وهجا الرشيد » (٢٢٥)

ومن هؤلاء الشعراء « ديك الجن » وكان شديد التشعب والمصيبة على العرب ، وكان يشيع تشيعا

١ (٢٢٢) : ج. ٥ / ١ / ١٢ - ٤٠ .

٢ (٢٢٣) : ج. ٥ / ١٩٩ / ٢٠ - ١٨٦ .

٣ (٢٢٤) : ج. ٥ / ١١٩ / ٢٠ .

٤ (٢٢٥) : ج. ٥ / ١٨٠ / ٢٠ .

٥ (٢٢٦) : ج. ٥ / ٥١ / ١٤ .

٦ (٢٢٧) : ج. ٥ / ٥١ / ١٤ .

٧ (٢٢٨) : ج. ٥ / ٣٢٠ / ٧ .

٨ (٢٢٩) : ج. ٥ / ٢٢٦ / ٢٢ .

٩ (٢٣٠) : ج. ٥ / ٢٢٨ / ٢٢ .

١٠ (٢٣١) : ج. ٥ / ٢٩٧ / ١٢ - ٢٢٤ .

والثناء عليه فقال : « واقصرت من أخباره على ما ذكرته ، دون ما يستحقه من التفصيل والتبجيل والثناء الجليل » (٢٣٥)

وكان ابن المعتز أشد انحرافا عن آل البيت والشيعية من إبراهيم ، فتعرض لذلك إلى هجوم عنيف من أنصارهم ، فدافع أبو الفرج عنه دفاعا حاراً رد فيه على الطاعنين عليه ، وغض من أقدرهم ، ورفع قدره فقال : « ولكن أقوماً أرادوا أن يرفضوا أنفسهم الوضيعة ، ويشيدوا بذكرهم الحاصل ، فلا يزدادون بذلك إلا ضعة ، ولا يزداد الآخر إلا ارتفاعاً . . . عدلوا عن ثلثه في الآداب التي التشيع عليه بأمر الدين ، وهجاء آل أبي طالب » (٢٣٦) وأسهب في الأب عنه ، وأطال في ذكر فضائله وسعة علمه ورجاحة عقله ، وأورد من أخباره وأشعاره ما يدل على ذلك ويؤكد ، وله في الدفاع عن شعره موقف آخر بديع (٢٣٧) .

وكذلك كان مروان بن أبي حفصة معروفًا بالنصب والانحراف عن الشيعة والطالبيين وقد أفرد أبو الفرج أخباره في موضعين مختلفين من الأغاني ، أي في الأول منها حل سرد أخباره مع المتوكل ومدائحه فيه ، وخصص الثاني بأهاليه في الشيعة والطالبيين ، وكان أول خبر منها بعد استناده : « دخل مروان على المتوكل فأثنى عليه :

سلام لي جمل وهيبات من جمل

وسا حبذا جمل وإن صرمت حبلي

وهي من مشهور شعره ، وفيها يقول :

أبوكم علي كان أفضلب منكم

أباه ذوو الشورى ، وكانوا ذوي فضل

ومساء رسول الله إذ ساء بته

بخبطته بنت اللعين أبي جهل

وأخر ما يمكن أن نقف عنده بما اتصل بشعره الشيعة وأشعارهم في الأغاني تلك القصيدة الشهيرة التي تنسب إلى الفرزدق في مدح الإمام زين العابدين علي بن الحسين ومنها :

يفضي حياء ويفضي من مهابته

فها يكلم الأحرار حين يستنسم

وقد أطال أبو الفرج الوقوف عندها ، وخصص حديثه عنها بخمس صفحات ليؤكد أنها للحزب الكناني في مدح عبد الله بن عبد الملك بن «روان» (٢٣٨) .

ذلك هو مجمل ما ورد في الأغاني من أخبار شعراء الشيعة وأشعارهم ، وقد لاحظنا بخله الشديد في رواية أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وحرصه على إبراز مثالبهم ، والغرض منهم ، وليس في ذلك كله ما يؤيد من يرى في التشيع مذهبه .

على أن البحث الموضوعي السليم يقتضي منا السير في اتجاه مغاير ؛ لرصد أخبار الناصبيين والعتنانية والأمويين في الأغاني ، والكشف عن موقف الأصفهاني منهم ، مما يمكن أن يعين على تبين جوانب أخرى قد تكون أكثر قيمة وأهمية .

ولعل أجدرهم بحقد الشيعة وعدائهم أهل النصب لكرهيتهم الشديدة للطالبيين وشيختهم وعلى رأسهم إبراهيم بن المهدي « وكان شديد الانحراف على علي بن أبي طالب وشيعته » (٢٣٩) كما قال أبو الفرج في صدر أخباره ، إلا أنه لم يدع فضيلة أو مكربة إلا وناهته بها وقال : « وكان رجلاً عاقلاً فها دينا أديسا شاعراً » (٢٤٠) وروى من أخباره الكثيرة التي تجري هذا المجرى أطرافاً عديدة ، ووجد نفسه مقصراً في حقه

(٢٣٥) ٣٢٩ - ٣٢٥ / ١٥ : ٥ . ٥

(٢٣٦) ١٢٦ / ١٠ : ٥ . ٥

(٢٣٧) ١٢٦ / ١٠ : ٥ . ٥

(٢٣٨) ٩٦ / ١٠ : ٥ . ٥

(٢٣٩) ٣٢٦ - ٣٢٥ / ١٠ : ٥ . ٥

(٢٤٠) راجع في ذلك كتابنا وفصول في نقد العربي وفصله ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ . ويحتا في مجلة للوقوف الأدبي ، دمشق ، ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٣ خاص بقدره ص ١٨٠ - ١٨١ .

مع هذه الفئة من الناصبيين إذ وجدناه شديد الإعجاب بهم ، ومدافعا عنهم ، ومكثر في سرد أخبارهم التي تقتل مذهبهم ، ورواية أشعارهم التي تحري هذا المجري .

ولم يكن موقفه من بعض من ذكر أخبارهم من العثمانية مختلفا عن ذلك ، ومنهم نائلة بنت الفرافصة زوج عثمان بن عفان (ر) إذ نفذ إلى أخبارها من خلال بيتين مما يغني فيه من شعرها في رثاء زوجها ، وجعلها مقصورة على خبر مقتله رواية عنها ، إذ كانت معه أو حاولت دفع السيوف عنه ، فقطعت أصابعها وأكملت طريقها إلى رقية الخليفة الراشدي ، ثم نقل التياراتها إلى معاوية تستحبه فيها على الأخذ بشاره ، وتصف مقتله ، وتقول في أولها : « وكان علي من المحرضين ، ولم يقاتل معه ، ولم ينصره ، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله به » (٢٤١) .

كما تقول في آخرها :

« ورحمة الله على عثمان ، ولعن الله من قتله ، وصرعهم في الدنيا مصارع الحزبي والمثلة ، وشقى منهم الصدور » (٢٤٢) . وكان أثناء ذلك قد روى قصيدتها المؤثرة في رثائه ولعن قتلته كاملة ، كما روى لنا من قبل قصيدة أخرى في رثائه لكعب بن مالك الأنصاري شاعر الرسول (ص) (٢٤٣) .

أما أخبار الأمويين وشعرائهم في الأغاني فهي كثيرة جدا ، إذ استغرقت أكثر من نصف كتاب الأغاني ، وقد أورد فيه أخبار نحو من مائة وخمسين شاعرا من شعرائهم ، دون غيرهم من كان في عصرهم من الشعراء ، وكان يفيض في رواية أخبارهم وأشعارهم التي قالوها في مدحهم ، وقد تقصى الأستاذ شفيق جبيري ذلك عبر أجزاء الأغاني ، وأورد أدلة كثيرة

فسلم رسول الله صهر أبيكم
على منبر الإسلام بالنطق الفصل
وحكم فيها حاكمين أبسوكم
هما خلعا خلق ذي النعل للنعل
وقد باعها من بعده الحسن ابنه
فقد أبطلا دعوا كما الرثة الحبل
وخلعتموها وهي في غير أهلها
وطالبتموها حيث صارت إلى الأهل
فوهب له المتوكل مائة ألف درهم (٢٣٨) .

ومن الملاحظ أن أبا الفرج قد اختار من هذه القصيدة هذه الأبيات دون غيرها ، ولم يجد في ذلك حرجا في نفسه ، ولطالما وجدناه يحجم عن رواية كثير مما قالته الشعراء في آل البيت وشيعتهم من مدائح وأشعار كما مر منا قبل قليل .

ولم تكن قصيدة أبان اللاهقي في تأكيد حق العباسيين بالخلافة ، ودحض حجج الشيعة وتفيندها بأقل من سابقتها ، وقد روى لنا منها خمسة أبيات لعلها أهم ما فيها مما يمثل ذلك الغرض وقال بعد ذلك : « وهي طويلة قد تركت ذكرها لما فيه » (٢٣٩) .

وبما يلحق بهذه الفئة من الناصبيين خالد القسري ، إذ كان من ألد أعداء الشيعة وأحد عمال بني أمية وقادتهم قبل ثورته عليهم ، وتكبد هشام بن عبد الملك به ، وقتل ابنه والتمثيل بجثته كما روى أبو الفرج من أخباره ، وأبدي فيها تحامله الشديد عليه ، وذلك مرتبط - في نظرنا - بهذه الأخبار ، فكان جديرا باللعن والشتيمة لديه (٢٤٠) .

ومهما يكن من أمر فلسنا نخفي الأصفهاني من تعاطف

(٢٣٨) الأغاني : ٢٠٦/٢٣ - ٢٠٧ .

(٢٣٩) م : ١٦١/٢٣ .

(٢٤٠) م : ١/٢٢ - ٢٩ .

(٢٤١) م : ١٦١/٢٣ .

(٢٤٢) م : ١٦١/٢٣ .

(٢٤٣) م : ٢٢٨/١٦ - ٢٢٩ .

الحكم بن أبي العاصي وقد بكى حين رأى رأس الحسين (ر) ورثاء بشعر مؤثر^(٢٤٨) ، وخبر عبدالله بن الحسين بن علي الطالبي وقد طلب من العلي أن ينشده قصيدته في رثاء بني أمية ، فأنشده منها واحدا وعشرين بيتا رواها أبو الفرج كلها ، فيكي محمد بن عبد الله فقال له عمه الحسن بن حسن بن علي : « أتبيكي على بني أمية وأنت تريد ببني العباس ما تريد ؟ فقال : والله يا عم لقد نعمنا على بني أمية ما نعمنا ، فما بنوا لعباس إلا أقل خوفا لله منهم ، وإن الحجة على بني العباس لأوجب منها عليهم ، ولقد كان للفرج أخلاق ومكارم وفواضل لأبي جعفر »^(٢٤٩)

أما مدائح الأمويين فقد أفاض في روايتها ، ومن ذلك قصيدة العلي في مديح هشام بن عبد الملك وبني أمية التي روى منها أربعين بيتا كاملة فكانت من أطول ما رواه الشعراء في كتابه^(٢٥٠) وقصيدته الأخرى فيهم وقد روى منها واحدا وعشرين بيتا ،^(٢٥١) كما روى من رثائه إياهم مثل هذا العبد أيضا^(٢٥٢) ، وروى من قصيدة العديل بن الفرخ في مديح الحجاج والأمويين سبعة وثلاثين بيتا^(٢٥٣) ، ومن مدائح مروان بن أبي حفصة وعصدي بن الرقاع وأعشى ربيعة وأميرة بن أبي عائد والأعطل والفرزدق وجبرير وغيرهم كثير من الشعراء السدين أطال في رواية أشعارهم في الأمويين ، ومدائحهم .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن نؤكد بثقة تامة تعصبه الشديد لآله من بني أمية ، وانحرافه عن هو ضد لهم من الشيعة والطلبيين ، وميله إلى اعتدائهم من الناصبية

ومتنوعة تؤكد انحيازه للأمويين ، ودفاعه عنهم ، وحرصه على اظهار محاسنهم الكثيرة التي تفتن إلى بعض سياهم التي لم يغفل ذكرها وروايتها أيضا^(٢٤٥) .

ومما يمكن أن نضيفه إلى ذلك أمورا كثيرة منها مجيئه أبا سفيان واكبارة ، فأفاض في الحديث عن مكانته الرفيعة في الجاهلية والإسلام ، وتقديم الرسول (ص) له ، وأكرام هرقل إياه ، وسبقه إلى تأسيس حلف الفضول في الجاهلية ، وغير ذلك من مكارمه الكثيرة التي حرص على ذكرها في مواضع مختلفة من كتابه^(٢٤٦) .

وكثيرا ما وجدناه يقف موقف المدافع عن الأمويين ، ويدحض التهم اللاصقة بهم ، ومن ذلك قصة وضاح اليمن مع زوجة الوليد بن عبد الملك ، إذ قام بنفيها والحكم بنحلها ، وأورد على ذلك عدة روايات مختلفة ، وأكد أن أحد الزنادقة الشيعيين قد صنع هذا الخبر^(٢٤٧)

كما حاول نفي ما يلقى بالوليد بن يزيد من الأشعار التي تدل على كفره فقال : « وله أشعار كثيرة تدل على خيئه وكفره ، ومن الناس من ينفي منه ذلك ومنه ، ويقول انه نحلها وألصق به »^(٢٤٧) دون أن يورد على ذلك أي دليل آخر .

وقد لاحظنا أنه يركز على إبراز جانب خفي من علاقة الأمويين بالطلبيين قلما وجدنا غيره يلم به أو يشير إليه ، وهو الجانب الإيجابي من هذه العلاقة ، وقد أكد هذا الجانب في مناسبات كثيرة منها قصة عبد الرحمن بن

(٢٤٥) مرآة الأنبياء : ص ٢٨ - ٤٣ .

(٢٤٦) الألفاظ : ٣٤١/٦ - ٣٩٦/١٧ و ٢٧٨/١٧ .

(٢٤٧) ٢/٤ - ٢٢٤/٦ .

(٢٤٨) ٢/٧ - ٢٢٤/٦ .

(٢٤٩) ٢/٣ - ٢٢٣/١٣ .

(٢٥٠) ٢/١١ - ٢٢٨/١١ .

(٢٥١) ١١/١ - ٣٠٤/٣٠٧ .

(٢٥٢) ١١/١ - ٣٠٧/٣٠٩ .

(٢٥٣) ٢٢ - ٢٢٣/٢٢ - ٢٣٥ .

العرفية والعنصرية التي تتعارض ومبادئ الدين الحنيف ، وتؤدي في النهاية الى هدم اركانه .

وقد وردت هذه الحملة القوية اثناء حديثه عن نسب الشاهنشاه ابي حبيشه وقد طعن فيه بعض اهل التشعب والمثالب من امثال : « الهيثم بن عدي ، وابن عبيدة ، وابن مزروع ، وسائر من جمع كتابا في المثالب » ثم قال : « وليس هذا من الاقوال المعول عليها ، لان اصل المثالب زياد لعنه الله لما ادعى الى ابي سفيان ، وعلم ان العرب لا تفرقه بذلك مع علمها بنسبه ، ومع سوء آثاره فيهم » ، عمل كتاب المثالب ، فالصق بالعرب كلها عيب وعار ، وحق وباطل ، ثم بني على ذلك الهيثم بن عدي وكان دعيًا - فأراد ان يبرهن اهل البيوتات تشفيها منهم ، وفعل ذلك ابو عبيدة معمر بن المثنى ، وكان اصله يهوديا واسلم جده على يدي بعض آل ابي بكر الصديق (ر) ، فانتسب الى ولاء بني هاشم ، فوجد كتاب زياد ، وزاد فيه ، ثم نشأ غيلان الشعبي لعنه الله ، وكان يوري عنه في عوراته للاسلام بالشعب والعصية ، ثم اكتشف امره بعد وفاته ، فأبدع كتابا عمله طاهر بين الحسين وكان شديد التشعب والعصية ، خارجا عن الاسلام بأقاعيله ، فبدأ فيه بمثالب بني هاشم ، وذكر مناكهم وامهاتهم وصناعاتهم ، وبدأه بالطيب الطاهر رسول الله (ﷺ) فغمصه وذكره ، ثم والى بين اهل بيته الاذكاء النجباء ، ثم بيطون قريش على الولاة ، ثم بسائر العرب ، فالصق بهم كل كذب وزور ، ووضع عليهم كل خبر باطل ، واعطاه طاهر على ذلك مائة ألف درهم فلبيا بلغي (٢٠٤) .

ومع ما يمكن ان يكشف عنه هذا النص الهام من حقائق تدل على موقفه من الشعبيين واصحاب المثالب ، وادراكه العميق لحقيقة غاياتهم ومقاصدهم وطبيعة مذاهبهم واهوائهم ، الا اننا وجدنا بعض المعاصرين يمجّد من شعوبيته (٢٠٥) . ويرى الاستاذ محمد كرد علي انه « من جملة المؤلفين المتعصبين ممن لم

والعثمانية واضرابهم ، وفي ذلك ما يدفع رائي من يرى في التشيع مذموبا له ، اعتمادا على قول يتيم مفرد ، أو كلمة محرفة ، دون أن يكون لذلك القول ما يؤيده لدى أصحابه وتلامذته ومعاصريه ممن ترجم له أو ذكره أو نقل إلينا أخباره ولم نجد له صدى في كتبه ومؤلفاته وآثاره وأقواله ، وهي غير دليل على ذلك في نهاية المطاف .

وأذا كنا قد أفضنا في الحديث عن هذا الجانب الهام من شخصيته هذا الأديب الكبير ، وصححنا بذلك وهما تاريخيا طال أمده ، فان ذلك مرتبط في نظرنا بأصول البحث العلمي الدقيق ، إذ يفرض علينا توثيق كل ما يتصل بالشخصية موضوع البحث من أقوال وآراء ، دون النظر في قيمتها وأهميتها ، قدر ارتباطه - في نظر كثير من القدماء وغيرهم - بمرويات أبي الفرج وأخباره وأحكامه النقدية والتاريخية كما هو الشأن لدى ابن الجوزي وغيره ، وقد يتعدى ذلك بعض الدارسين في عصرنا فيؤكد تشعبه فضلا عن تشيعه .

أبو الفرج والشوعية :

ومن المعروف ان العصر العباسي قد حفل بعداوات شتى ، وزعات متباينة ، ومذاهب مختلفة ، كان من اهمها وابعدا اثرا في تاريخ العرب والمسلمين الدعوة الشوعية التي تمثل خلاصة الصراع العنصري والفكري الدائر ما بين العرب وانصارهم ، والفرس واشياهم في ذلك العصر .

وقد كانت لهذا الصراع اسباب عديدة ، وتنازع خطيرة ، لا مجال للحديث عنها في هذا المقام فليس يمتنا من ذلك سوى ما يتصل بأبي الفرج فحسب .

وكنا قد ذكرنا من قبل انه عربي صليبي ، ينتهي نسبه عند جده السابع مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأجدادهم ، فكان لذلك اثره في شخصيته وكتبه كما مر معنا قبل قليل ، كما كان له اثر مماثل في حملته العنيفة على الزنادقة والشعوبيين ، فأكد ارتباط دعوتهم بنزعهم

(٢٠٤) ٥ : ٢٠٤ ، ١٧/٢٠ .

(٢٠٥) دراسة الأمل : ص ٥ .

على أننا وجدنا الخطيب يذكر له كتابا آخر من كتبه باسم : « أيام العرب ومثاليها » وقد ورد عند غيره من القدماء باسم : « أيام العرب » فحسب ، ونفرد بهذا الدليل وحده^(٢٥٩) .

ونسب إليه الاب اليسوعي - من جملة ما نسب إليه من كتب باسم : « أعيان الفرس » وهو من تأليف أبي الفرج علي بن حمزة الأصفهاني ، أحد معاصري أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني وكان لذلك اثره في هذا الخلط ، ان كان ابن حمزة فارسي الأصل^(٢٦٠) .

ولعل في ذلك كله ما دعا الاستاذ كرد علي وغيره الى القول بشعوبيته ، وتعصبه على العرب ، وهو القول الذي يدرج في قائمة الأقوال الأخرى الكثيرة التي وقفنا عليها ، ولم نجد لها ما يؤيدها ، دون أن تنجو وفاته من شيء منها أيضا .

وقالته :

ولم تنج وفاة الأصفهاني من شيء مما مر ذكره ، اذ نقلت البيا حول تحديد زمنها عدة أقوال مختلفة اكتسب واحدا منها الشهرة دون غيره ، دون أن يكون له ما يؤيده أيضا .

فقد ذكر ابن النديم معاصره وصاحبه انه « توفي سنة نيف وستين وثلاثمائة »^(٢٦١) وقال أبو نعيم الأصفهاني « ادركته ببغداد ورأيت ، ولم يقدر لي منه سماع ، وتوفي سنة سبع وخمسين وثلاثمائة ببغداد »^(٢٦٢) بينما قال تلميذه محمد بن أبي الفوارس انه « توفي سنة ست وخمسين وثلاثمائة »^(٢٦٣) ، وأكد الخطيب البغدادي ذلك فقال : « وهذا هو القول الصحيح في وفاته »^(٢٦٤)

تسلم نفوسهم من الشعوبية ، وكان الشيع غالبا عليهم^(٢٦٥) .

دون أن يكون لهذا الرأي ما يبرره ، اذ لم يدل عليه أي دليل ، على الرغم من خطره ، ومجانبته للحق والصواب .

على اننا مع ذلك ربما جاز لنا ان نعتقد انه استند على ما ورد في كتب بعض الاقدمين والمعاصرين من تحريف لاسماء بعض كتب أبي الفرج ، ومنها كتاب « التعديل والانتصاف » وقد ذكره أبو الفرج في معرض حديثه عن اشعار بعض الشعراء فقال : « وسائرهما مذكور من جهة انتساب العرب الذي جمعت فيه انتسابها واخبارها ، وسميته :

التعديل والانتصاف .. ولأشد اشعار كثيرة ، وسائرهما يذكر في كتاب النسب مع اخبار شعراء القبائل »^(٢٦٦) وإذا كان معظم من ذكر هذا الكتاب قد جعل منه كتابين او ثلاثة كتب مختلفة ، فان عددا منهم قد ذيله بذيول غريبة ، فورد عند ياقوت باسم : « التعديل والانتصاف في اخبار القبائل واشعارها » ، واختار ابن واصل ان يسميه : « التعديل والانتصاف في أثر العرب » وأضاف القفطي وابن خلكان واليا فعي واليسوعي وغيرهم الى ذلك كلمة : ومثاليها ، بينما أبدلها صاحب الكشف بكلمة : وامثالها ، وأصر بروكلمان على ان يسميه : « التعديل والانتصاف في مثالب العرب ومعانيها » مؤكدا انه ورد كذلك في تاريخ الخطيب ، دون أن نجد لهذا الكتاب ذكرا فيه ، كما لم نجد غيره احدا يذكر له كتابا بهذا الاسم^(٢٥٨) .

(٢٥٩) جملة لمؤلفين آتسني العربي بـهـنـق ، جـ ٣ ، ص ٨ ، آخر ١٩٢٨ .

(٢٦٠) الألفي : ٤٠٣/٢٢ - ونظر : ١٤/١ .

(٢٦١) نظر : ميم الأديب : ٩٨/١٣ ، ونظر الألفي : ٥/١ ، وكشف الظنون : ١٩٩/١ ، واليه الرواة : ٢٥٢/٢ ، والبرقيات : ٣٠٨/٣ ، وبرة البختان :

٢٩٠/٢ وروقت للفت للفتي : ١٢/١ ، وروكلمان : ٧٠/٣ .

(٢٦٢) النظر : تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والنظم : ٤٠/٧ ، والبرقيات : ٣٠٨/٣ ، واليه الرواة : ٢٥٢/٢ ، والبدلية والبدلية : ٢٣٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ -

(٢٦٣) آخر رقت للفت : ١٣/١ ، والبرقيات : ص ٢٤١ ، وكشف الظنون : ١٢٨/١ .

(٢٦٤) الفهرست : ص ١٧٣ .

(٢٦٥) ذكر اخبار اسيهان : ٢٢/٢ .

(٢٦٦) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

وفي ذلك ما يدل على ان خلافا ما كان يدور بين المؤلفين حول هذا الأمر .

ونقل ياقوت قول ابن ابي الفوارس من تاريخ الخطيب ، وعلق عليه بقوله : « وفاته هذه فيها نظر ، وتفترق الى التأمل » (٢٦٤) وذكر انه وجد في كتابه « أدب الغريب ما يدل دلالة قاطعة انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) .

وقد وصل الينا هذا الكتاب بعد طول غياب ، وتم تحقيقه وطبعه ، فوجدنا فيه ما يؤكد كلام ياقوت حقا ، ويوثق ما نقله منه من الخيار تدل دوما ريب على انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) (٢٦٥) وفي ذلك ما يؤيد صحة قوله معاصره ابن التديم انه توفي في حدود هذا التاريخ ، بينما تظل الأقوال الأخرى مفتقرة الى ما يؤيدها ، على الرغم من شهرة قول ابن ابي الفوارس بسين المؤلفين

والدراسين ، والشهرة لا تكسب الرأي الصحة ، كما اعتقد بذلك معظم من تناول هذا الأديب الكبير بالبحث والدراسة ، واعتمدوا في ذلك على بعض الأقوال المفردة ، أو الاخبار اليتيمة ، أو الآراء المشهورة قبل تحصيلها وتوثيقها ، كما تفرض ذلك اصول البحث السليم ، مما أدى بهم الى تلك المزالق الخطيرة ، والنتائج غير السليمة التي انتهوا اليها ، فانظلمت معها شخصيته وآثاره أو كادت ، دون ان تخلو من ذلك دراسة مؤلفاته ومنهجه النقدي ، وقد كان له حديث آخر (٢٦٦) .

محمد خير شيخ موسى
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الحسن الثاني
الدار البيضاء - المغرب



(٢٦٤) مجموع الأدباء : ١٣ / ٩٥ .

(٢٦٥) أدب الغريب : ص ٨٨ .

(٢٦٦) راجع لي ذلك بحثا : « أبو الفرج الأصبهاني نائبا » ج ٢ .

المصادر والمراجع

- (١) آثار البلاد وأخبار العباد : للغزيرى زكريا بن محمد بن حمود (٦٨٢هـ) ، ط دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ .
- (٢) أبو الفرج الأصفهاني تالفا : ج ١ - ٢ محمد خير شيوخ موسى ، رسالة د . أسئلة الفلك (روبير) ، قسم الدراسات العليا والبحث العلمي ، كلية الآداب ، جامعة همدان ، الرضاه ، ١٩٨١ .
- (٣) أبو الفرج الأصفهاني وكتابه الألفاني : محمد عبد الجبار ، القاهرة ط ٣ ١٩٦٨ .
- (٤) أدب الغريب : أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (بعد ٣٧٢هـ) ، تحقيق د - المنجد ، بيروت ١٩٧٢ .
- (٥) أدراك الألفاني من كتاب الألفاني : لعبد القادر السليوي القيسي (من رجال القرن ١٢هـ) . هطوط القصر الملكي برباط ، رقم ٢٥٠٦ ، ويبلغ لي ٢٥ جزءا ، يتنصها الأخير .
- (٦) أخبار أبي قام : للصولي أبي بكر محمد بن يحيى (٣٣٥هـ) ، تحقيق صفاك وزعام المكتب التبليغي بيروت .
- (٧) أخبار الشعراء المحدثين : للصولي أبي بكر ، تحقيق جهور ط ٢ بيروت ١٩٧٩ .
- (٨) اختلاف الوزيرين : أبي حيان الفيديلي نحو ٤٠٠ هـ تحقيق محمد بن ثابت قطيعي ، ط دمشق ١٩٦٥ .
- (٩) الأعلام : خير الدين الزركلي ط القاهرة ١٩٥٤ .
- (١٠) الأعلام بالتاريخ : لم التاريخ : لشعراوي شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (٩٠٢هـ) نشر القيسي ، دمشق ١٩٤٨ .
- (١١) الألفاني : أبي الفرج الأصفهاني ، ط دار الكتب المصرية الكلفة ١٩٢٧ - ١٩٧٤ .
- (١٢) أبنة الرداء علي أبنة الصفا : للغفاني جمال الدين بن يوسف (٦٤٦هـ) ، تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط دار الكتب المصرية ١٩٥٢ .
- (١٣) البداية والنهاية : أبي الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر (٧٧٤هـ) ط مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٦ .
- (١٤) بنية للتيسر في تاريخ رجال الأندلس : لشعراوي أحمد بن يحيى (٥٩٥هـ) تحقيق مصطفى السقا ، دار الكتاب ، بيروت ١٩٦٥ .
- (١٥) تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان (١٩٥٦م) ترجمة الجبار ط مصر ١٩٧٤ .
- (١٦) تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ : دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٨ .
- (١٧) تاريخ الأدب العربي : حنا الفخوري ، المطبعة البرلوسية ، بيروت .
- (١٨) تاريخ الأدب العربي : رينولد نيكلسون ، ترجمة صفاء خلوصي ، بغداد ١٩٦٧ .
- (١٩) تاريخ الإسلام السليبي : د . حسن إبراهيم ، ط القاهرة ١٩٦٢ .
- (٢٠) تاريخ بغداد : للخطيب البغدادي أحمد بن علي (٤٦٣هـ) ط إختيبي مصر ١٩٣٩ .
- (٢١) تاريخ الفترات العربي : د . محمد فؤاد سزكين ، ترجمة فهمي وإي الفضل ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٢٢) تجريد الألفاني من الفلك والنبأ : لأبن وأصل السوي (٦٩٧هـ) تحقيق ط حسين وإبراهيم الأبياري ، القاهرة ، ط ١ ١٩٥٥ .
- (٢٣) التلخيص وآثاره في شعر العصر العباسي الأول : د . حسن خياض ، بغداد ١٩٧١ .
- (٢٤) تنبيه الألب على ما في شعر أبي التيب من الحسن والمحب : للشعري حيدر بن عبد الله ونس (٩٧٥هـ) تحقيق د . رشيد صليح ، بغداد ١٩٧٦ .
- (٢٥) تنبيه الألب على إلهام أبي علي في أشعاره : للبرقي أبي حيدر الله بن حيدر العزير (٤٨٧هـ) يتصحح محمد عبد الجبار الأصفهاني ، ط / ٣ التجارية مصر ١٩٥٤ .
- (٢٦) جبهة انساب العرب : لأبن حزم الأندلسي ، (٤٥٦هـ) تحقيق عبد السلام خرون ، دار المعارف مصر ، ١٩٦٢ .
- (٢٧) الحلة السوداء : لأبن الأبار (٦٥٨هـ) تحقيق حسين مؤنس ، ط الشركة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ .
- (٢٨) حلية المفارقة : للحاجي محمد بن الفخر (٣٨٨هـ) تحقيق د . جعفر الكتاني ، بغداد ط ١ دار الرشيد ١٩٧٩ .
- (٢٩) حزانة الأدب : لعبد القادر البغدادي (١٠٩٣هـ) ط ١ بولاق ، مصر ١٢٩٩ هـ .
- (٣٠) دائرة المعارف الإسلامية : الترجمة العربية ، ط مصر ١٩٣٣ .
- (٣١) دائرة المعارف : للبياتي بطرس ، مطبعة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- (٣٢) دراسة الألفاني : لطيف جبري ، مطبعة الجلمعة ، دمشق ١٩٥١ .
- (٣٣) دراسة كتاب الألفاني : د . فادو سالم ، دار النهضة ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (٣٤) دراسة في مصادر الأدب العربي : د . طاهر مكي ، ط ٣ ، دار المعارف مصر ١٩٦٨ .
- (٣٥) ذكر أخبار أصفهان : لأبن نعيم الأصفهاني أحمد بن عبد الله (٤٣٠هـ) تحقيق مديفرج ، مطبعة بريل ، ليدن ١٩٣٤ .
- (٣٦) رتات الفلك والنبأ : للأبن أنطون صالحي اليسوعي (١٤٤١م) ط بيروت - ١٩٣٣ .
- (٣٧) روضات الجنات في أحوال العلماء السادات : لعبد بقر الموسوي الخراساني (١٣١٣هـ) ط طهران .
- (٣٨) شذرات الذهب : لأبن العماد الحنبلي (١٠٨٩هـ) القاهرة ١٣٥٠هـ .
- (٣٩) صاحب الألفاني أبو الفرج الرواية : د . محمد أحمد علف الله ، ط القاهرة ١٩٦٨ .
- (٤٠) شعراء الألب : لشعراوي شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (٩٠٢هـ) ط القاهرة ١٩٣٥ .

- (٤١) طبقات الشعراء المصنفين : لابن المميز حيدل (٢٩٦هـ) ، تحقيق عبدالستار فراج ، ط ٣ دار المعارف مصر ١٩٧٦ .
- (٤٢) طبقات شعراء الشعراء : لابن سلام أبيهمي (٣٣٣هـ) ، تحقيق حمود شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٤٣) طهر الإسلام : هـ . أحمد ابن ، طه دار الكتب البائلي ، بيروت ١٩٦٩ .
- (٤٤) المعبر في خبر من غير : للمصنف اللحي (٧٤٨هـ) تحقيق فؤاد سيد ط ١ الكويت ١٩٦١ .
- (٤٥) المعبر ومعيان للمعنى والمعبر : لابن خلدون (٨٠٨هـ) ، دار الكتب بيروت ١٩٥٨ .
- (٤٦) المعقد الفريد : لابن حيد ربه الانكليسي (٣٤٢هـ) ، تحقيق أحمد ابن واحد الزين - القاهرة .
- (٤٧) المعقد في ضاعة الشعر ونقد : لابن رقيق البير وابن أبي علي الحسن (٤٥٦هـ) تحقيق محمد علي الدين حيدالحمد ، ط ٤ مصر .
- (٤٨) الفخري في الآداب السلطانية : لابن الطاطي محمد بن علي بن طاطيا (بعد ٥٠١هـ) ط ١ مصر ١٣١٧هـ .
- (٤٩) الفرج بعد الشدة : للفتحي علي بن الحسن بن علي (٣٨٤هـ) ، تحقيق عبود الشاذلي ، ط ١ دار صادر بيروت ١٩٧٨ .
- (٥٠) فصول في النقد العربي ونقد : محمد خير شيخ موسى ط ١ دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- (٥١) الفن وملاحمه في الشعر العربي : هـ . شوقي شيف ، ط ٥ ، دار للمعارف مصر ١٩٦٥ .
- (٥٢) القهرست : لابن النديم محمد بن إسحق (٣٨٥هـ) التيجارية مصر .
- (٥٣) لوات الوفيات : لابن شاذي الكتبي (٣٩٤هـ) ، تحقيق د . إحسان عيسى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- (٥٤) الكامل في التاريخ : لابن الأثير محمد بن علي بن محمد (٦٣٠هـ) دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ .
- (٥٥) كشف القفون عن اسمي الكتب والفتون : حاجي خليفة كاتب حلي (١٠٦٧هـ) ط ١ وكالة المعارف ١٩٤١
- (٥٦) لسان الميزان : لابن حجر المصنفاني (٥٨٢هـ) مصورة عن امنية بيروت .
- (٥٧) مؤلفات أبي الفرج الأصفهاني والثر : محمد خير شيخ موسى - فصلة التراث العربي ، دمشق ع ٧٤ ، ص ٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ١٧٣ - ١٩٧ .
- (٥٨) مذهب الفريدين : لابن حبان الترحيدي (٦٠٠هـ) تحقيق إبراهيم التيجاري ، بيروت .
- (٥٩) خزانة الأختار : لابن منظور المصري (٧١١هـ) ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، ط ١ القاهرة ١٩٦٥ .
- (٦٠) للفتاح في أخبار البشر : لابي القلاء محمد الدين اسماعيل بن علي (٧٣٣هـ) دار الفكر ، بيروت ١٩٥٦ .
- (٦١) مرآة الجنان وحيرة العقائد : للبايعي حيدل بن محمد (٧٦٨هـ) ط ١ دار المعارف المشقية - حيدر أباد ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٦٢) مروج الذهب ومعيان الجواهر : للشمسدي علي بن الحسن (٣٤٦هـ) تحقيق محمد علي الدين حيدالحمد ، ط ٣ ، مصر ١٩٥٨ .
- (٦٣) مصنفات الفراسة الأدبية : يوسف اسمد داغر ، ط ٢ ، صيدا لبنان ١٩٦١ .
- (٦٤) معاهد التخصيص : لعيد إبراهيم الميالي (٩٦٣هـ) تحقيق علي الدين ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٦٥) معجم الأدباء : ليعقوب الحسوي (٦٢٦هـ) تحقيق الرضا ، ط ١ ، القاهرة ١٩٦٣ - ١٩٣٨ .
- (٦٦) معجم البلدان : ليعقوب الحموي ، دار صادر بيروت .
- (٦٧) معجم الشعراء : للمريزيات محمد بن عمران (٣٨٥هـ) ، تحقيق كركو ، مع كتاب المؤلف والمؤلف للأندلس .
- (٦٨) مفتاح السعادة : لطفلي كيري زاده (٩٦٨هـ) دار للمعارف المشقية ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٦٩) مفاتيح الطالبين : لابي الفرج الأصفهاني ، تحقيق السيد أحمد صفر ، ط ١ القاهرة ١٤٤٩ .
- (٧٠) مقدمة ابن خلدون : حيدالحمر الحسري (٨٠٨هـ) دار الكتب ، بيروت ١٩٦١ .
- (٧١) مقدمة في النقد التوليقي عند العرب : محمد خير شيخ موسى مجلة للغة ، وزارة الثقافة دمشق ع ٢٥٦ ، ص ٢٢ ، حزيران ١٩٨٣ ، ص ٧ - ٤٧ .
- (٧٢) للتأصيل البلية في النقد العربي : محمد خير شيخ موسى ، مجلة للغة الأدبي اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ح ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ ، ص ١٥٩ - ١٨٦ .
- (٧٣) نتائج التأليف عند العلماء العرب : هـ . مصطفى الشكعة ، دار العلم بيروت ١٩٧٣ .
- (٧٤) للنظم في تاريخ الملوكة والاسم : لابن الجوزي أبي الفرج حيدالحمر بن علي (٩٧٧هـ) ط ١ حيدر أباد ، الهند ١٣٥٨هـ .
- (٧٥) نتائج البلاغة وسراج الأدباء : حازم القرطبي (٨٤ هـ) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة تونس ، ط ١ ١٩٦٦ .
- (٧٦) مؤلفات الخط والاضطراب في كتب الأختار : محمد خير شيخ موسى ، فصلة المتعلق ، وزارة الثقافة للرباط ع ٣٧٢ ، ص ٣٣٨ - ٣٦٣ .
- (٧٧) مؤلفات الأحاديث : للذبي فسن الدين محمد بن أحمد (٧٤٨هـ) تحقيق الجيولي القاهرة .
- (٧٨) الفيلق الثاني : هـ . زكي مبارك ، ط ١ القاهرة ١٩٣٤ .
- (٧٩) لغرة الأعراس في تشرة الفريش : للشافعي في الفضل (٦٥٦هـ) ط ١ مجمع اللغة العربية ، دمشق ، تحقيق د . بي حارف ، ١٩٦٦ .
- (٨٠) تلخيص الخطيب في حسن الأندلس الرطب : للمعري أحمد بن محمد التتسالي (١٠٤١هـ) تحقيق د . إحسان عيسى ، بيروت ١٩٧٨ .
- (٨١) الرسالة بين لغتي ومصنوعه : لغاني علي بن حيدالحمر الجرجاني (٣٩٦هـ) تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط ٣ ، الباي العلمي ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٨٢) الواضع في مشكلات شعر لغتي : لابي القاسم الأصفهاني حيدل بن حيدالحمر (٩١٠هـ) تحقيق الطاهر بن مخلوف ، ط ١ الدار التونسية ١٩٦٨ .
- (٨٣) الرائي بالقرى : للسفدي صلاح الدين خليل بن أبيك (٣٩٤هـ) تحقيق ميديون ، فسياد ١٩٧٠ .
- (٨٤) وفيات الأعيان : لابن عسكنا أحمد بن محمد (٦٨١هـ) تحقيق إحسان عيسى ط ١ ، صادر بيروت ١٩٧١م .
- (٨٥) قيمة الشعر : للمصلي ، بن منصور (٤٢٩هـ) تحقيق علي الدين ط ٢ بيروت ١٩٧٣ ، وغيرها بقتص .

حضارات

لا جدال في أن أقرب ما يعبر عن تاريخ حضارة قديمة ما ، إنما يتمثل في المقام الأول فيما بقي من آثارها ، وما تخلف من نقوش ونصوص تحفص كل وجه من وجوه تطوراتها ، خلال عهود ارتفاعها ، بل وخلال انقراضات انتكاساتها أيضا . ولكن غالبا ما تستكمل المحصلات التاريخية لذين المصدرين الرئيسيين ، أو تقارن ، بما تواتر عن حضارتيهما ، إن قصدوا وإن عفواً ، في سياق مصادر أخرى تكملية معاصرة لها ، أو تالية بقليل على عهدها . ويدهي أن أخص ما يستشهد به عنها من هذه المصادر الأخيرة هو ما تعلق بالحضارات التي شاركتها في رابطة ما من روابط الجنس أو اللغة أو الجيرة المكانية ، وتلك التي أثرت في مسيرتها أو تأثرت بها ، والتي تعاملت معها بصورة ما من صور العلاقات الودية أو العدائية ، ثم دونت أبناء علاقاتها بها في حينها .

وعادة ما تمحصر هذه المصادر وتلك ، حين المقارنة بين ما تألف من عناصرها وما اختلف ، بما تمحصر به بقية الأصول التاريخية من موازين النقد العلمي ومعايير الملائمات الخاصة التي أحاطت بكل جانب منها على حدة .

وللبحث فيما تضمنته المصادر المصرية من معارف متفاوتة ، مباشرة وضمنية ، عن أوضاع مجتمعات شبه الجزيرة العربية المعاصرة لها ، خلفية لغوية عريضة بعيدة العهد والمدى ، نرى الاسترشاد بها في استنباط ما يمكن أن تكشف الدراسات اللغوية المقارنة عنه أحيانا ، من نوعية وحجوم العلاقات بين بعض الشعوب القديمة وبين بعضها الآخر . ويبرر هذا الاسترشاد هنا بخاصة ما واجهه ماضي اللغة العربية القصص في شبه الجزيرة ، من تسلاوات جذلية ، بعضها بريء وبعضها مغرض ، حول ما اثبتت عليه مقوماتها الأولى فيما عاصر لغويات حضارات الهلال الخصيب القديمة المحيطة بها ، بل وكذلك حول ما قامت عليه قواعد نحوها وصرفها فيما سبق ما تواتر ، أغلبه شفاهة عن ماثورات العصر الجاهلي من شعر ونثر ، قبيل ظهور الاسلام بقرابة القرن ونصف القرن من الزمان .

شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة

عبد العزيز صالح

المعيد السابق لكلية الآثار بجامعة القاهرة

فمنذ القرون الأولى من الألف الثالث قبل ميلاد المسيح ، أي فيما تقدم العصر الحاضر بنحو خمسة آلاف عام على وجه التقريب ، دونت المثنى المصرية القديمة بقواعد لغوية لا يكاد بعضها - ولا نقول كلها - يفتقر كثيرا عما انبت عليه بعض قواعد اللغة العربية حين انفساح بناها . وذلك واقع يمكن أن ينهض قرينة على احتمال إرجاع تشكيك وتأسيس العناصر لمشابهة في اللغتين إلى ما لا يقل كثيرا عن ذلك الزمن السحيق . ولن ينقض هذا الاحتمال عدم وضوح تطبيقات هذه القواعد بالنسبة للمراحل العتيقة من اللغة العربية بالذات ، وذلك تبعا لعدم ممارسة أهلها الأوائل للكتابة أصلاً حينذاك . ومرة أخرى لن يعنى القول بهذا الاحتمال افتراض وحيدة لازمة بين هاتين اللغتين القديمتين ، أو اعتبارهما لغة واحدة ، لا ولا تبعية إحداهما للأخرى بالضرورة أو اشتقاقها منها . وإنما هو يتم أساساً عن إمكان احتسابها سنين متقاربتين وُلداً من أم لغوية قديمة ، أو انتسابها على الأقل إلى جذة لغوية عتيقة ، تضمنت أرحامها في بعض أطوارها أساسيات وجعلوا أولية توارثتها جماعاتها وشعوبها زمناً ما . ومن بعد ذلك أكمل كل شعب نصيبه منها بطريقته في سياق تأصيل كيانه ، وطوع فروع ميراثه إلى ما ودم إجماعات بيته ومتطلبات حضارته وتطورات ثقافته . أما الأم اللغوية تلك ، فيعبر عنها عادة بألم المجموعة السامية ، أو مجموعة ما قبل العربية (وما قبل المصرية أيضاً) . وأما الجذة العتيقة فيكفى عنها اصطلاحاً بالعائلة السامية الحامية (أو بالعكس) . وتكاد كل منها بفروعها للنبذة عنها تقوم ، في مجال التشبيه والتوضيح ، مقام كف اليد البشرية ، من حيث كونها أصلاً للأصابع الصادرة عنها وللتنفرعة منها ، وهي أصابع أليها تقدر كل منها بوضع وشكله ، بقي متصللاً بها في بيته ونسبه . وتتطلب التسميات الشائعة عن السامية والحامية ، أو الحامية السامية ، بعض التعقيب ، من حيث هي في واقع الأمر تسميات مجوزية جرى العرف على استخدامها ، ولكن دون أن يتحقق العلم من صحة أمرها . فإلى جانب شبهاتها القديمة التي نورد ذكرها بعد

وتولت نصوص المسند العربية ، الجنوبية منها والشمالية ، والنصوص النبطية ، الرد على جوانب معينة من هذه التساؤلات ، بما تضمنته من أساليب وقواعد ومفردات عربية . ولكن قلل بعض الشيء من قوة تأثيرها ما لحظ من تدوين معظمها بلهجات إقليمية ومحلية ، ثم حدثتها النسبة التي صادت ببداية أقدم تسجيلاتها ونقوشها إلى حوالي القرن العاشر ق . م ، وأرجعت مدوناتها التاريخية المفصلة إلى قبيل القرن السابع ق . م . . . وكل من هذين التاريخين قريب العهد نسبياً إذا ما قورن بتاريخ المثنى القديمة الأخرى في مصر والعراق على سبيل المثال .

وتضمنت المصادر المصرية القديمة من ناحيتها شواهد وقرائن عدة يمكن أن يستفاد بها في مواجهة جوانب أخرى من التساؤلات آنفة الذكر . وهي شواهد قد تبدو في معظمها ضمنية وغير مباشرة ، ولكن زاد من قيمتها أنها لم تتوقف عند حد احتواء نصوصها على مفردات شبه عارية أو مستعمرة عتيقة فحسب ، على نحو ما تضمنت بعض النصوص الأكاديمية والكنعانية مثلاً ، وإنما تجاوزت حدود الألفاظ إلى ما هو أهم منها ، فقلعت معها كذلك أصولاً لقواعد نحوية مشتركة ذات اعتبار خاص . وقرائن القواعد فيها هو مسلم به هي الأكثر حجة عما عداها في مجال تأسيس اللغات .

وغني عن التعقيب ابتداء هنا أنه لن يكون في عقد المقارنات بين قواعد النصوص المصرية وبين قواعد اللغة العربية شيء عجيب ، إذا ما قدر أن تبين صور أية نصوص قديمة كنصوص الكتابة الميسروغليفية التصويرية ، مع خطوط الكتابات العربية القديمة أو الحديثة ، ليس من شأنه أن يغير مضمون قواعد هذه أو تلك ، أو يهيم مفهوم مفرداتها في شيء . وإذا ما قدر كذلك أن تواصل البيئات الطبيعية بين الأرضين ، والاتصال البشري بين الشمين ، في كل من غرب شبه الجزيرة العربية وشرق مصر على أقل تقدير ، كان من شأن كل منها أن يتمكن بصورة ما على اللغات الشائعة فيها .

الأخر، خبر لم تقل بمثله آيات الذكر الحكيم . فلم يذكر القرآن الكريم لنوح عليه السلام غير ولد واحد كان من المغرقين في حياة أبيه (إلا إذا افترضنا احتمالاً أن نوحاً أنجب بعد انحسار الطوفان أبناء آخرين) .

ولا يقلل من أهمية هذا الدفع أن عدداً من المؤلفات الإسلامية قد أحسنت الظن بالاسرائيليات وتوقعت العلم في روايات العبرانيين ، فرددت عنها بعض آرائها في الأنساب دون تمحيص كبير . وعلى أية حال ، فبناء على أمثال هذه الملاحظات أو شك العلم الحديث أن يطبق تسميات السامية والحامية على الخواص اللغوية أكثر منها على التسميات العرقية ، وإن لم ينهها أو يجزها تماماً ، بعد أن شاع استخدامها شيوعاً عريضاً .

ومع وحدة الأصول البعيدة انشعبت مجموعة اللغات السامية القديمة التي تعنيها هنا بخاصة إلى شعبتين كبيرتين انبثقت من كل منها فروع عدة ، وهما : شعبة لغوية سامية غربية تشابهت بخصائصها الرئيسية أو الأولية في غرب شبه الجزيرة العربية . أي في نواحي الحجاز وما يوازيها من الجنوب العربي ، وفي كثير من مناطق الشام (حيثما انتشرت الجماعات الأمورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والعربية والنبطية والسريانية في أزمنة متفاوتة) ، كما تثلث في الوقت نفسه مع قطاع كبير من أصول البنيان اللغوي المصري القديم . ثم امتدت من اليمن إلى لغة الجعزيتين على أطراف الحبشة وإريتريا والصومال بشرق أفريقيا . وامتدت بعد ذلك إلى جزء من شمال أفريقيا . ثم شعبة سامية شرقية كبيرة أخرى تشابهت مقوماتها الخاصة في شرق شبه الجزيرة العربية بشمال وجنوبه ، ومناطق الخليج العربي ، وأغلب نواحي العراق التي عمرها الأكديون والبابليون والآشوريون والكلدانيون متعاقبين . وكل ذلك مع تقدير امتزاج لهجات الأطراف الحدودية للشعبتين ، بل واختلاطها كذلك بما جاورها من المجموعات اللغوية الأخرى المتصلة بها ، حامية كانت أم غير حامية ، وهو امتزاج أو اختلاط لم نبرأ من مثله لغة قديمة ما .

قليل ، ورددها أغلب البحوث المحدثه منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في إثر المستشرق النمساوي شلوتسر الذي اقتبسها في كتاباته مما رددته بعض قوائم أنساب التوراة عن التمييز بين من اعتبرتهم ساميين من نسل سام ، وإليه نسب العبرانيون أنفسهم ، وبين الحاميين من نسل حام ، وقد اعتبروهم أدنى منزلة منهم ، مع اعتبار أبويهما (وأخيها يافث) من ولد نوح عليه السلام . وإذا تناولنا قصص التوراة في هذا المقام وجب تقدير عدة اعتبارات ، منها أن القليل من هذه القصص هو ما أمكن ترجيح تنزيله من وحي السماء وصح التسليم به يقينا ، على حين أن غالبيتها الأخرى - صنعها الكتبة والأخبار في عصور متفاوتة ، ثم اكتسبت قداستها لديهم بتقدم الن على غيرها ، ولا بأس من نقدها وإظهار وجه الشك فيها حيثما تطلب الأمر ذلك . ومنها أيضا أن أغلب من تحققت رسالاتهم من أنبياء بني إسرائيل لم تدون كتبهم إلا بعد وفاتهم بعهود طويلة فترتب على ذلك أن داخل نصوصها كثير من التزويد والتحريف . ثم إن منها ، وهو الأهم هنا ، أن سلاسل الشعوب والأنساب التي نسبت إلى مثل الإصحاح العاشر من سفر التكوين في التوراة ، قد قصرت على بيان ما عرفه كاتبها من قبائل وشعوب . وهو كاتب مجهول الاسم ، تأثر في تصنيفها بنوعية العلاقات القائمة بينها وبين قومه . وترتب على ذلك أن ضم إلى العبرانيين في الشعبة السامية الأثرية لديهم عدداً من الشعوب والقبائل القوية والصديقة لهم . في حين نفي السامية عن خصومهم ومن الجماعات المتضغطة في عصره . وجرى على مثل هذه السنة المغرضه عدد آخر من الأخبار والنسابين ، حتى لقد بلغ من تمحيضهم أن نفخوا السامية عن الكنعانيين ، على الرغم من أن هؤلاء الأخارى يعدون من صلب أصحاب اللغات السامية الأوائل ومن أهل الشام الأميليين . وما كان ذلك التجني عليهم إلا لأنهم عادوا العبرانيين وقاموا أطاعهم فباؤا بسخطهم . وئمة أمر أخير نسوقه من وجهة النظر الإسلامية على أقل تقدير ، وهو أن التواتر من اعتبار سام وحام وبالث أبناء لنوح عليه السلام ، مع تفهليل الواحد منهم على

إن . وذلك فضلا على شيوع المصدر الثلاثي والمعتل الآخر في أصول معظم الأفعال . وإضافة تاء المخاطب المفرد في إحدى صيغ الفعل الماضي وفيما يقوم مقام صيغة الحال . واستخدام الإضافة المباشرة إلى جانب الإضافة غير المباشرة . وقلة تطبيق ظاهر الالصاق (بين كلمتين لتكوين كلمة جديدة) . ثم احتواء النصوص المكتوبة للفتن على القيم الصوتية لجروف العين والحاء والقاف ، وهي من أصوات المجموعة السامية دون ما عداها من مجموعات اللغات . بل وحل حين سقطت العين أو حُفَّت في النصوص الأكديّة والبابليّة والأشوريّة وهي نصوص سامية شرقية في النصوص المصرية والعربية . وما أشبه ذلك من خصائص لغوية لا يَضُمُّ تماثلها في بنية اللغات إلا على أسس متينة من تقارب الأصول المشتركة لها ، حتى ولو كانت أصولاً أوليّة بعيدة . ومن طرفٍ ما يقرن بهذه التماثل من التشابهات الآخر في صياغة الضمائر التي ندر استعمالها في الأساليب الحديثة مع قدمها في العربية الفصحى ، ان استخدمت اللغتان لفظ « تا » كإسم يشار به إلى المؤنث ، وان عبرت اللغة المصرية القديمة بحرف السين تارة ، ولفظ « سَو » تارة أخرى ، عن ضمير الغائب المفرد المذكور . وعبرت بحرف السين أحيانا كذلك ، ولفظ (سِي) أحيانا أخرى ، عن ضمير الغائبة ، لاسيما في حالات المفعول به والمفعول العائد والإضافة . وحل الرهم من غرابية هذا الاستعمال على الأذن المعاصرة ، فقد قرّ مثله قديماً في لغات ونصوص دول معين وفتيان وحضرموت العربية الجنوبية (فيها خلا استعمال « سا » للغائبة عوضاً عن « سي » ، بل ولا زالت بعض قبائل اليمن تأخذ مثله في لغاتها الدارجة .

واستمر هذا الأزدواج بأطرافه ، حتى وحّدت لغة القرآن الكريم بين ألسنة الجميع وكتابهم . وربما كانت قد أزهقت بقرّب وحدتها للخرقة مأثورات عهود الجاهلية المتأخرة القريبة من ظهور الإسلام . هذا وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية الإقليمية القديمة باقية إلى حدّ ما تطل برأسها في اللهجات الدارجة أو العامية هنا وهناك .

وفي نطاق هذه المقدمات بل والتحفظات التي آثرنا البدء بها والنتية إليها ، نجانب عدد لا يستهان به من قواعد التركيب الأولية في اللغتين القديمتين ، المصرية والعربية . وسبق أن تخيرنا لهذا التجانس نحو خمس وعشرين خاصية نشرنا عنها منذ عام ١٩٦٢ مردودة إلى مصادرها ومراجعها التفصيلية^(١) ومن أهم نماذجها المشتركة . سبق الفعل للفاعل (في تركيب الجملة الفعلية) . . . وإلحاق الصفة بالموصوف مع تماثلها معاً جنساً وإفراداً وجمعاً . وإدراج صيغة التثنية ، وهي نادرة الاستعمال في عديد من اللغات . . . وإلحاق نون الجمع ، وواو الجماعة بنهايات الأفعال والأسماء المرتبطة بها . وكذا كاف الخطاب للمفرد المذكور في حال المضاف إليه وحال المعطى له ، بل وكذلك في حال الفاعل أيضاً (وهو ما أخذت به بعض اللهجات العربية القديمة فعلاً^(٢) . . . ولام الإضافة (مع قلبها نونا) . وباء النسبة للمفرد . وباء الملكية للمتكلم المفرد (وإن أشبهت الباء المقصورة أو الحجرة في اللغة المصرية القديمة) . واستخدام حرف الميم ضمن أدوات النفي ، ولفظ مع للمعية . ووجود تاء تأنيث أخيرة لعدد من التسميات والصفات . ثم تمييز البعض من الكل . وتصدير ميم المكان وميم الأداة لبعض التسميات ، وتأنيث الخبر أحيانا بحرف

(١) عبد العزيز صالح : حشارة مصر القديمة وأقربها - الجزء الأول - القاهرة ١٩٦٢ ص ١٩ - ٢٢ ، ص ٢٦ - ٢٨

Cf. R. Weill, Recherches sur la Ire Dynastie et les temps Prepharaoniques, II, 1961 283., W. Vycichl, in Kush, 1959, 274, T. W. Thacker, The Relationship of Semitic and Egyptian Verbal Systems, 1954, Calice, Principles of Egypto-Semitic Word Comparisons, 1934, A. Ember, Egypto-Semitic Studies, 1930. Among older authorities, Benfey, Hommel, de Morgan, Brugsch, Petrie, Kamal, Lacau, Sethe, Albright, etc.

(٢) انظر : عبدالحليم البشار : في اللهجات الأعرية وأصول اختلافها - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٥٣ ص ٤٠ - وعمل يحيى ناني : من اللهجات اليمنية الحديثة - المرجع نفسه ص ١٠٧ .

وعن (أي طاب) ، ولح وكمد وآي (أي رغب) وعي (أي افتخر) ووسع وعرك وصفا وصحن وبش (أي تعب) ووسى وعذب (أي ذبح) ، وكذا زعن وعشق وحزن ونعم وبتح وبرى وبلج ووزن وبارك وقطف وطمس وويخ أوويص (أي وضح) وصا (أي أضاء) وجنف (أي أنف) ، وما مائل ذلك .

وكذا أساء : جناح وعززة وذنب وقمع وتماش وضو وسى وطفل وقد ومسك (أي جلد الحيوان) وموت ومنامة ومنية وألل وزمن ومنة ورواحة وست وثمان ومرقاة ونبر وبرة (أي بذرة) وسين (أي طين) ، وكذا حض وذيق وزعقة ومهمة ومم وبركة وعجلة ومنحة وبركة ومغارة ومخاضة وسيف وحصان وحربة وريح وزيت ونبق وزيتون وومان وكرم وصبي وقرر (أي ضفدع) وككلم وتابوت وقفا وسدرة وجار وقش وجص وشابر (أي ذابر أو كاتب) إلى آخره .

ولا ريب في أن هذه التشابهات قلّة من كثرة أخرى قديمة اندثر أغلبها أو ندر استعمالها وانطوت ألفاظها في بطون معاجم اللغة . وقد أثّرنا الاكتفاء منها بصيغها العربية مراعاة للتخفيف من تفاصيل بعض الفوارق اليسيرة بينها وبين صيغها المصرية والتي يسع المتخصص أن يراجع حرفيتها في بحثنا آتف الذكر ، ومع هذا يمكن أن نضيف في مقابلها متشابهات نادرة أو شبه بالئدة ، للتدليل على أن مثابة البحث في أمثاله قد تقدم المزيد من الإضافات المفيدة ، على شريطة تجنب الافتعال فيها . فقد عبرت النصوص المصرية القديمة عن الفأس الذي يستعمل في الحرب باسم مر ، والمر في لسان العرب هو المسحاة أو مقبضها ، وهو من المحراث ويعمل به في الطين وعبرت النصوص المصرية عن الرجل (وحركة المشي) بلفظ رد- وفي اللسان وردت ردي بمعنى مشى ، وردت الجسارة أي حجلت أو تبحثرت^(٤) . وعبرت عن المشترب بلفظ مكاري وهو لفظ

وكان ذلك في مقابل ما جرت العادة على استعماله من حرف الهاء ولفظ هو ، وحرف الهاء أيضا ولفظ هي ، لهما في الضميرين في اللغة العربية الشمالية وفي لغة سبأ وحمير^(٥) .

وژت مضمائمن النصوص المصرية القديمة هذه الأسس الأولية المشتركة أو المتجانسة فيما بينها وبين اللغة العربية ، بمفردات وفيرة من أسماء وأفعال تشابه أغلبها لفظاً ومعنى ، وليس لفظاً فحسب ، في كل من اللغتين . وثبتت أعدادها المرجحة على نحو مائة وخمسين لفظاً أقدمها زمناً على عمق وجوده في اللغتين ، ودل أحدثها زمناً على الأثر اللغوي لاتصال التعامل البشري والحضاري بين الشعبين .

ولعل من أكثر هذه الألفاظ دلالة على تقارب أصول اللغتين ، هي الألفاظ المتعلقة بتعريف أجزاء البدن ، وكانت كلماتها فيما يحتمل من أوليات ما نحتت جماعات البشر الأولى بطرائق نطقها المتعددة . ومنها فيما أورده اللغتان ، ألفاظ عين وشفة وأذن ويد وكف وإصبع ، وإلى حد ما لبّ ولسان . وذلك مع تحفظين ، وهما وجود قدر من تهور النطق والترتيب للحروف الأساسية بين هذه وبين تلك ، ثم استعمال أعداد من المترادفات الموازية لها في معانيها ، والمختلفة عنها في نطقها في كل لغة منهما على حدة .

ومن نماذج ما رجحنا فيه مماثل وتقارب أفعال وأسماء اللغتين من حيث الحروف الأساسية على أقل تقدير ، مع توقع تعرضها لقليل من ظواهر القلب والإبدال والاعلال أو التزيد أحياناً ، إلى جانب تعدد مترادفاتهما في لهجات الفريقين ، مما أوردها في بحثنا صالفي الذكر :

أفعال : حسب ونخم ونخب وشدّ وشع وتم وتم ونجر ونعى ونحو وككب وجس (أي ألبس) ويعسق ويعسر ونسب وإنساب ورفى وحطم وشمع (أي طرب) ، ثم وهي ووهن ولفق ووصى ونسيء وقاء

(٣) وعلى سبيل التكرار عبرت النصوص الأكادية للآرامية (الصاعدة النهرية) من ملهى الضميرين بصيغة ثلاثية للفظين هو ، وهي :

CF. G.A.Barton, *Semitic and Hamitic Origins*, 1934, Table I.

(٤) لسان العرب - طبعته بيروت ١٩٥٦ - ج ٩ ص ١٧٠ ، ج ١٤ ص ٣١٨ ، والنظر قولهم : ما أدري أين ردي . تلخ العرب : ج ١٠ ص ١٢٧

والراتنجات والصمغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم ، وتضمنت أصنافا من اللبان أو اللادن والكندر والمر والصبر والدريّة والقرفة وبعض الأخشاب العطرية ، فضلا على الأبنوس أو الكحل الأسود ، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين ، وما إليه) ، بعضها من إنتاج بونية نفسها ، وبعضها الآخر ما يرد إليها من بلاد أخرى . وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرمًا كبيرًا واستهلكتها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد ، والأعياد والجنائز ، وتقديم القرابين ، وفي الطيوب والعطور ، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط . فضلا على ما توافر لمصر من بعض أنواع البخور العادية في وديان صحاريها الداخلية ، جلبت قوافلها مقادير أخرى منها من وديان النوبة والسودان ، بطرقها المباشرة أحيانا ، وعن طريق التعامل مع جماعات وسيطة في منتصف الطريق إليها أحيانا أخرى . على أن الأكثر دلالة في سياق الحديث الراهن ، هو أن مصر جرت على أن توفي مطالبها المتزايدة من أنواع البخور الأخرى المتميزة باستيرادها بكميات تجارية ضخمة من مصادرها الرئيسية فيها أطلقت نصوصها عليه تسمية « بونية » كما أسلفنا ، وتسمية « تانثر » أي أرض الآله ، وهما تسميتان قد تردان متمايزتين عن بعضهما أحيانا ، أو تردان مترادفتين مع اعتبارهما مكملتين إحداهما للآخرى أحيانا سوها . وكانت التسمية الأولى هي الأقدم زمنا كما ظلت هي الأكثر ترديدا في سياق النصوص .

ومع الإقرار ابتداءً باحتمال عمومية مدلول لفظ « بونية » ، ومرورته في الدلالة على أرض وشعب ، أو أراض وشعوب ، والتجاوز كذلك عن تفاصيل الآراء التخصصية التي دارت على فترات منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن ، حول تحديد موقعها ، والتصرف على هوية أو جنسية أهلها - يكفي التنويه بانصراف هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، حاول كل اتجاه منها

سامي قديم . وعن التاجر بلفظ شوطي ، واستخدمت بعض النصوص اليمنية القديمة فعل شاط وشوط بمعنى تاجر أيضا . وقالت ، أي النصوص المصرية ، حكنا وحكنا بمعنى مدح وقدم قربانا ، واستخدمتها بعض النصوص اليمنية أيضا للمعنى ذاته . . . ومماثل لفظ مو المصري مع موه وتصغيره موية في بعض لغات العرب القديمة والمعاصرة أيضا ، بمعنى الماء ، حيث الهمة فيه مبدلة من الهاء .

وعلى أية حال ، فلم تستهدف القرائن الكثيرة السابقة تدليلا على قرابة اللغة المصرية القديمة للجذور السامية أو العربية ، بقدر ما استهدفت التنويه أساساً بتواجد عدد وافر من أصول قواعد اللغة العربية أو أشباهها ، ومفرداتها الفصحى أو أمثالها ، في عصور أسبق زمنا بكثير من عصور تسجيلها بأيدي أهلها . بل وأسبق زمنا كذلك من لغات من حاولوا أن يثيروا التسؤلات والشبهات حول تأصيلها . وتندع مؤقتا دلالات اللغات ، إلى جانب آخر ما كشفت المصادر المصرية القديمة عنه ، وهو ما تعلق بقرائن وشواهد الاتصالات البشرية والمعاملات الحضارية مع شبه الجزيرة ، خلال العصور التاريخية القديمة المتعاقبة .



كثيراً ما استشهدت البحوث الحديثة المعنية بالعلاقات المصرية العربية القديمة بتسمية بلاد « بونت » كمدخل لتأصيل قلم معرفة المصريين بمناطق شبه الجزيرة العربية التي يحتمل امتداد مدلول هذا الاسم إليها ، ومنها مناطق اليمن على وجه أخص . وكانت تسمية « بونت » ، أو « بونية » كما رجحنا صحة نطق لفظها في بعض بحثونا السابقة^(٥) ، قد تردد ذكرها من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة ، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه . ومثلت الأهمية الحيوية لبلاد بونية بالنسبة لمصر في اعتبارها مصدراً رئيسياً أو سوقاً كبيرة للعديد من صنوف البخور

ولم يمنع هذا الواقع العملي ما دون مصر من الجماعات الطموحة القائمة على النقاط الحساسة من مسالك تجارة البخور الخارجية ، البيرة منها وريا البحرية أيضا ، من أن تمارس دورها كأطراف وسيطة في جزء من حركة هذه التجارة المجزية ، وذلك من أجل صوالحها الخاصة من ناحية ، وفي مقابل ما يترتب على وساطتها تلك من تقصير أمد الرحلات المباشرة ومشاقها إذا قطعت كل الطريق بين مصادر الانتاج وبين مناطق الاستهلاك البعيدة عنها . وسوف يعني البحث الراهن باحتمالات الوساطة العربية في هذا الشأن أكثر من غيرها^(٧).

ولعل أقدم ما يستشهد به من المصادر المصرية القيمة في أمر هذه الوساطة هو نص «حتو» أحد كبار رجال الدولة المعاصرين للملك منتوحوب متنعن كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة في أواخر القرن الحادي والعشرين ق . م . وكان قد أنيط به الاشراف على تأمين مسالك القوافل في صحراء مصر الشرقية ، وتعمير واحاتها وزيادة آبارها وتطهيرها ، ثم القيام بتدشين أسطول من سفن كنبنة (أي جيليلة السطراز أو الأخشاب) في إحدى موانئ البحر الأحمر ، ولعلها كانت في موضع الميناء التي سميت في العصور المتأخرة باسم برنيكي . وضحى حتو بقرابين وفيرة بمناسبة إبحار السفن لاستيراد ما وقه الملك وخزائن دولته ومعابدها من منتجات ثمينة ، لا سيما بخور الكندر (عتيو) الطازج أو الأخضر ، من رؤساء البادية كما ذكر في نعه . وعند عودته بعث السفن من البحر الكبير إلى ما يجاوز ميناء القصير الحالية ، فأخذ حترأه نفذ رغبة فرعون ، وأتاه بكل الواردات الموجودة على شواطئه أرض الاله^(٨).

أن يحدد أرض بونة بإحدى البينات الطبيعية التي تنتج أغلب مواد البخور والراتنجات الأنف ذكرها ، وكانت تستطيع أن تستورد بعضها الآخر ثم تتولى تسويقه ، وكان يمكن الوصول إليها من مصر في الوقت ذاته بوسائل تناسب إمكانيات المصور القديمة . وبناء على هذه الشرائط صدر اتجاه خصص منطقة بونة بالعروض الجغرافية للصومال وإريتريا على الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، مع اختلافات جزئية في تحديد موقعها بدقة . وخرج اتجاه ثاني عنها بمناطق جنوب شبه الجزيرة العربية . ثم ظهر اتجاه ثالث جمع لها الأقليمين الأفريقي والعربي معا^(٩) . وسوف نزكي من ناحيتنا جانباً من هذا الاتجاه الثالث في عصوره بعينها ، ليس على أساس اختيار لحل الوسط ، ولكن بناء على أدلة وقرائن عملية جديدة ، تواردت مصادرها المصرية على فترات من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد وما تلاه ، ثم فترات أخرى من القرن الخامس عشر ق . م وما تلاه .

كان من المتوقع على أي وجه من الوجه السابقة ، أن تتولى الأساطيل والقوافل المصرية القديمة إنجاز معظم عمليات استيراد الكميات الكبيرة من البخور ومتعلقاته ، برا وبحرا ، في مقابل تصدير ما يروج لدى عملائها البونتين من المنتجات والمصنوعات المصرية المناسبة لهم ، وذلك تبعاً لما توافرها أكثر من جيرانها من إمكانات ضخمة لمواجهة مشاق السفر على امتداد البحر الأحمر وشعابه المرجانية ، في رحلات كانت تطول لما بين الشهرين والخمسة شهور ، أو ما هو أكثر في الذهاب والإياب ، خلال مواسم معينة من العام . ووضعت أخبار هذه الرحلات منذ عهد ساحورج ثنائي ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية .

Ibid., 247-249, for a list including: Glaser, Naville, von Wissmann, O'Leary, Tkatch, Erman, Davies, Wilson, and^(٧) Zylarz.

Cr., Abdel-Aziz Saleh, An open Question on Intermediaries in Incense Trade during Pharaonic Times, *Orientalia*,^(٧) 1975, 370f.

Ibid., 372-373, Couyat et Montet, *Hammanat*, 81-84, pl. XXXI, II4, W.C. Hayes, *JEA*, 1949, 43f.

(٨)

على طرق عبور قوافلها، والمستغلة لبعض أرباحها، وفي مقابل إرشادها وتوجيهها وتنويع بضائعها ووسائل نقلها، ثم حمايتها واختصار مشقة الطريق أمامها. ومن التقارب بين ذكر هؤلاء الشيوخ وبين ذكر شواطئ أرض الله، في هذا النص، على احتمال قرب أسواقهم أو مناطق لياقتهم بالبيئة البحرية المصرية، من أحد المرافئ الطبيعية القائمة على سواحل صخرية أو رملية، على طريق البخور للجانب العربي، أو الجانب الأفريقي للبحر الأحمر. ويسلد أن نسبتهم إلى الساحل العربي واعتبارهم من عرب الشمال الذين اشتهروا فيها بعد تجارة الوساطة بين أنحاء اليمن، وبين بلاد الهلال الخصيب، هي الأكثر احتمالاً من نسبتهم إلى الساحل الأفريقي - لاسيما ما نوه النص به من صلتهم بتجارة كندر «العتيو» الذي توافرت أجياد أنواعه على السواحل العربية الجنوبية كما أسلفنا، فضلاً عن ترادف ذكرهم مع ذكر أرض الله وهي الأقرب صلة بخاصة الشرق وشبه الجزيرة العربية، كما تمت عن ذلك نصوص أخرى يلى بحثها.

وفي الرمز إلى أهمية كندر «العتيو» وبعد مصدره، ومميزه عن بقية أصناف البخور الفاخرة الأخرى ومصادرها، روت أسطورة مصرية قديمة تسمى قصة «نجاة الملاح» يرجع تأليفها إلى القرن الحادي والعشرين ق. م^(١٠)، حديثاً وعد بطلها فيه أن يرجو ملك مصر أن يرسل قرايين البخور وكثيراً من الصادرات المصرية إلى كائن أسطوري على جزيرة «كسا» التي ألقاه الموج على أرضها في قلب البحر الأحمر، «جزاء وفاقاً على مساعدته إياه وحله على للمصريين حتى وهو في مقره البعيد الذي لا يكاد الناس يعرفون عنه شيئاً». وقد ردّ هذا الكائن عليه وهو يتيسم ضاحكاً من قوله «قد يوجد لديك البخور ولكن أنى لك بوفرة العتيو وأنا أمير

اختلف نص حتو عما سبقه من نصوص التعامل مع بويئة لاستيراد منتجات البخور، بلذكره استيراد «العتيو» الطازج عن طريق رؤساء البادية (حقان دشرة)، ومن واردات شواطئ (إديو) أرض الآله (ثائر). وقد عرف «العتيو» كما يتضح من مناقشة تفصيلية تالية، بأنه رائتج حر عطر من نوع الكندر الفاخر، الذي يكاد ينحصر نمو أفضل أشجاره على مرتفعات ظفار في الجنوب العربي، وإن تمت له أشجار أخرى بنسبة وجودة أقل في مرتفعات شمال الصومال. أما تعبير أرض الآله «ثائر» فهو اصطلاح رمزي قديم عبر المصريين به عن بعض المناطق القصية ذات الخصائص والبيئات غير المألوفة، والمتنجات أو الثروات المتميزة، التي تتمثل فيها قدرة الخالق الفاضلة، وتستحق لهذا أن تنسب إليه مجيداً لشأنها، وتأكيداً لأحقية فيها أو ملكيته لما يصل إلى معابده من إنتاجها، على الرغم من غموض معرفة الناس بها - وهذه معان دللتا عليها في بحث خاص سابق^(٩)، ورجحناها على ما ظنه بعض الباحثين من ترجمة تعبير أرض الآله بمعنى أرض منشئه أو مهد نشأته. وغالباً ما ارتبطت تسمية أرض الآله هذه أو أراضي الآله، في النصوص المصرية القديمة، باتجاه الشرق النسبي على اتساع مدوله. ولا بأس من التجوز قليلاً في الصفحات التالية في نسبة هذا التعبير القديم إلى إسم الجلالة عوضاً عن الآله، بما يردف بعض التعبيرات الدارجة حتى الآن عن مثل أرض الله الواسعة، ويلاذ الله، وتخلق الله، حين التنويه باللامحدود من ملك وقدرته واتساع خلقه.

لم يشر حتو إلى تعامل بعثته مع كبار بويئة شبه المستقرين في أرضهم كما جرت عادة النصوص السابقة على عهده، بقدر ما نوه بتعاملها مع رؤساء البادية (حقان دشرة). ويبدو أن هؤلاء الأعاير مثلوا شيوخ القبائل المتكفلة بتجارة الوساطة في البخور، والقائمة

Abdel- Aziz Saleh, Notes on the Ancient Egyptian T3-NTR "God's-Land" BIFAO, 1961, 107-117.

(٩)

(١٠) فاحت تسمية هذه القصة لدى عدد من الباحثين باسم «قصة الملاح الفارق» مع أن ملاحها لا يفرق وإنما يهاج بهاء بعد فرق سليمة. وهي من قصص المغامرات البحرية الأسطورية التي سجلت لدى مغامرات الاستكشاف البحري الغربية بألاف السنين.

بونة ، والعنتوب من مقدراتي » . ثم زوده حين مغادرته الجزيرة بهدايا كثيرة تضمنت أنواعا فاخرة من هذا العتير (ومن إودنب ، وأقراص بخور كبيرة ، وزيت هكنو ، وغيرها) . وكان ذلك الكائن كما صورته الأسطورة قد اتخذ هيئة ثعبان عظيم رصع جسده بالذهب والزبرجد ، وانتسبت إليه أسرة من أربعة وسبعين ثعبانا ، فقدم حينها موت عليهم صاعقة من السماء تنبأ هو به وتنبأ معه باخفاء جزيرته من بعده . وعلى الرغم من وضوح الخيال والخرافة في هذه الرواية واحتمال رد أحداها إلى جزيرة قريبة من جزيرة الزبرجد بالبحر الأحمر ، وما ذكر عن صلتها ببونة ، إلا أن ما ادعته من حماية الألهامي لجزيرة البخور وزوالها باحتراقها ، قد تشابه إلى حد ما مع رواية أخرى ذكرها المؤرخ هيرودوت (في القرن الخامس ق . م) وادعى فيها أن الألهامي المنجحة كانت تحمي أشجار اللبان في مناطق شبه الجزيرة العربية ، وأنه كان يقتضي إبعادها عنها ، لجمع عصصها ، لإطلاق دخان المحروقات عليها . وفي سبيل تزكية الأصل العربي لبعض المنتجات التي ذكرتها قصة الملاح ، افترض الباحث فايسشيل احتمال نطق الاسم المصري « إودنب » الذي ورد فيها بصيغة « يودانوب » ليدل على اللبان اللادن ، على أساس تقريبه من لفظة « لودانوم » أو « لادانوم » (مع تقدير سقوط حرف اللام في الكتابة المصرية القديمة ، وقلب الميم ياء في هذه اللفظة)^(١١) . وقد لا نسلم بالضرورة بحرفية هذا التخريج ، ولكننا أوردناه مثلا لما دار في أذهان بعض الباحثين عن ترسم أسماء منتجات بخور شبه الجزيرة العربية في النصوص المصرية القديمة .

إقرن استيراد سلع البخور الممتازة من بونة وأرض الله ، بنوع من كحل أسود فاخر اعتبرت المناطق العربية

أحد مصادره الرئيسية القديمة (ومنه ما كان يجهز من السناج الناتج من حرق نوع من الكندر أو قشر اللوز) . وزكى الأصل العربي لهذا الكحل أن ذكرته نصوص مصرية مبكرة باسم « مسدة » ، وبما مائل اسمه العربي « أئمد » ، وإن تناوله بعد ذلك إبدال أوى إلى ذكره في نصوص أخرى تالية بلفظ مسدة بل ولفظ مسدمة أيضا . وبلغ من قيمة هذا الكحل الأسود كمادة مستحبة للزينة ووقاية العيون ، أن مثل السلعة الرئيسية فيها قدمت قافلة أمورية أو كنعانية من شوت (ت) ، من هدايا ثمنية إلى خنوم حوتب وإلى إقليم الوصل بمصر الوسطى خلال العام السادس من عهد الملك سنوسرت الثاني في فترة من أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد^(١٢) . وإذا استبعدنا التشابه الظاهري بين كلمة « شوت » التي ذكرها النص المصري - وبين اسم شت الذي اعتبرته أنساب التوراة من أول ولد آدم - فلإنها أقرب إلى أن تعني إحدى قبائل مواب التي انتشرت بطونها في بعض عهودها القديمة من جنوب الشام حتى جبل سدير والتخوم الشمالية الغربية لشبه الجزيرة العربية وشرقي سيناء . وضمت قافلتها تلك إلى مصر سبعة وثلاثين فردا من رجال ونساء وأطفال ، حلوا جانبها من أمتعتهم حل ظهور الحمير ، وتقديمهم سيفهم الذي ذكره الكاتب المصري باسم إيشا تحويرا فيها يبدو أو اختصارا لأحد أسماء إيشو أو إيشار أو أبي شوا - سامية الأصل^(١٣) . ولم يكن هؤلاء الوافدون من صلب عرب شبه الجزيرة ، وإنما استشهدنا بهم لعدة أمور ، منها كونهم من الجماعات السامية ذوي الصلة الإقليمية والجنسية المباشرة بالعرب الشماليين ، ثم دلالة وصولهم إلى مصر الوسطى على أن دخول مصر والتحول بأمان في أقاليمها لم يكن ممتنا على أصحراهم من القبائل السامية ما دامت صديقة مسالمة .

ولم يتيسر القطع بما استهدفته جماعة إيشا من إقليم

(١١) استبعد في إبدال الميم ياء في اللغة المصرية القديمة بترافف الكنتين ، وب ، و ، ولم ، ي ، أى ، W. Vycichl, *Kmh*, 1957, 72.

P.E. Newberry, *Beal Hasan*, I, pp. 69, 72, p. 8, 28, 30, 31, 38.

W.F. Albright, *The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography*, 1934, 8. Cf. *Shet-Moab*, Nu. 24, 17, 37, W. (١٢)

Heick, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3 und 2. Jahrtausend v. Chr.*, 1962, 59, 60.

أماها تفرقت منازلها في شرق الدلتا وما يليه من مناطق البراري المصرية ، وهي مناطق تعد أقرب شبهها ببيئة مواطنها الأصيلة ، ولكن شامت المصادفات ألا يعثر على نصوص ومناظر أخرى تصورها حتى الآن .

وعلى أية حال ، فقد احتفظت نصوص لوحات ويرديات مصرية قديمة قريبة العهد من القرن التاسع عشر ق . م بعشرات من الأسماء الأمورية أو الكنعانية لرجال ونساء ، شارك بعضهم عمالا في مناجم ومحاجر سيناء وصحراء مصر الشرقية . وعمل بعضهم خدماً وإماء في أعمال مختلفة بالبيوت المصرية الثرية^(١٤) . وألحق باسم كل منهم لفظ « عام » للزجل ، ولفظ « عامة » للأثني ، وهو ما سوف نرجع ترجمته بعد قليل بمعنى القليل والقليلة . ولعل منهم من لجأوا إلى مصر من تلقاء أنفسهم سعياً وراء الرزق والأمن والاستقرار . كما دخلها بعضهم أسرى وأرقاء شراء ، بينما تناسل بعضهم الآخر من صلب هجرات قبلية قديمة . وتقتل أسماؤهم المسجلة في مصر ثورة دسمة لم تستغل بعد استغلالاً كافياً من أجل التعرف منها على طبيعة الأسماء السامية ، أو السامية المتمصرة ، وكنها ، في ذلك العصر البعيد .



وتوفر في مصادر العلاقات المصرية العربية القديمة وجه آخر معاصر . فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد نوهت النصوص المصرية ، بين الحين والحين ، بأساء بضع دويلات وجماعات قامت على التخوم وعلى طرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وبلاد الشام . وخصت هذه الأسماء بالذكر في سياق ما سجلته عن أطوار سياساتها الاقتصادية والأمنية والعسكرية على حدود مصر وفيها ورانها .

ففضلاً على ذكر قبائل شو (ت) المؤابية التي ائتمنت إليها جمعة إيشا ، أشار نص من قصة سنوهي في القرن

الرسل (في محافظة المنيا) ، سواء دخلت إليه في زيارة عفوية أو رسمية استجابات فيها لكرم الضيافة المصرية ، أم أتت إليه ليعمل وجالها في صناعات المصان ، أو للانضمام إلى زمرة صالدي البراري ، وعسس الحواف الصحراوية للالقيم^(١٥) . ولولا أن أتوا معهم بنسائهم وأولادهم لأمكن كذلك احتمال كونهم من وسطاء التجارة العربية التي كانت تصل عبر الطرق البرية لشبه الجزيرة إلى أسواق جنوب الشام فيترى تمجارها تصريفها مع منتجاتهم المحلية . وصور رجال جماعة إيشا على جدار مقبرة خنوم حوتب بلحي دقيقة مدببة وشعور كثة ، وأسدت نسائهم شعورهن الطويلة على الظهر والنحور مع ترتيبها بعصائب رقيقة . وظهروا في مجملهم بما ينم عن تحفيظهم دور البداوة وأخذهم بنصيب من التمدن . فارتدى بعضهم مآزر ملونة تكسو النصف الأسفل من الجسم ، واكتسى بعض آخر من الرجال والنساء ثياب طويلة (أو أردية صوفية) مزركشة ذات هذب قصيرة ، تكسو أحد الكتفين وتدع الكتف والذراع الأخرى عارية ، واتعمل أغلبهم نعالات ذات سيور ، خلعها كبارهم حين واجهوا الوالي خنوم حوتب ووقفوا حفاة أمامه . وربما لبست نسائهم جوارب « صوفية ؟ » أو خفافاً جلدية ملونة .

ويصعب أن نفترض أن هذه الجماعة قد عقدت العزم منذ أن خرجت من نواحي الأردن على أن تصل إلى ما وصلت إليه من إقليم الوعل في مصر الوسطى ، وهو البعيد عن أرضها بمئات الأميال . وإنما يغلب على الظن أنها لجأت إليه في سياق نحوائها كسب اللعيش حيثما تسرت لها الإقامة ، ثم أسعدها الحظ بتسجيل أنبائها وصورها في مقبرة خنوم حوتب ، فأصبحت مناظرها هناك من أقدم وأوضح المصادر التضيقية المصورة لبني جنسها ، ليس في مصر فحسب وإنما بالنسبة لجنوب بلاد الشام أيضا . وليس من المستبعد أن جماعات سامية أخرى من

Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 74, and references.

(١٤)

Hayes, A Papyrus of the Middle Kingdom, 1955, Poenar, Syria, 1957, 145f., K.A. Kitchen, JEA, 1961, 15f., Haek, (١٥) op.cit., 79f.

دخلتهم تلك إلى مصر ، والتي يحتمل تأريخها بأواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن السابع عشر ق . م ، واحدة من رحلات كثيرة تجري على منوالها . ولا يؤخذ على مضمونها التاريخي غير ذلك الأبل فيها ، في حين لم يجد التاريخ أدلة أثرية تنم عن إستخدامها في قوافل التجارة إلا بعد عهد يوسف بنحو خمسة قرون ، خلال القرن الثاني عشر ق . م .

وأشار نص مصري من حوالي القرن الثامن عشر ق . م إلى منطقة « دساتاو » وأميرها « إلقح »^(٢٠) . وتباينت وجهات النظر الحديثة فيها إذا أمكن تقرب اسم « دساتاو » هذا إلى تسمية إسارة إدم في جنوب شرق الأردن (ولها تمتد بسين البحر الميت ويسين خليج العقبة) ، أو تقريبه فيها هو أكثر احتمالاً إلى اسم دومة (الجندل) العربية ذات الموقع التجاري المتميز ، لاسيما وقد ذكرتها بعض المصادر الآشورية القديمة باسم مشابه له . وهو « أدوماتو » . وعلى أية حال ، فقد اتصلت كل من المنطقتين المقترحتين بمصر فعلاً ، ولأولهما بخاصة في عصور تالية لهذا العصر . ففي رسالة بريدية إدارية من عهد الملك مرنباج ، في عام ١٢١٧ ق . م ، كتب أحد المشرفين على مداخيل مصر الشمالية الشرقية معلناً : « لقد أجريننا الأذن لقبائل الشوسون من إدم بمبور حصن مرنباج في تكو إلى غدران بيتوم مرنباج الواقعة في أرض تكو ، بغية أن تُرد الحياة عليهم هم وقطعانهم ، بفصل الفرعون الشمس الحفيرة لكل أرض »^(٢١) . ويعني ذلك أن بداوتهم لم تمنح العطف عليهم والترحيب بهم في مصر . واستمرت هذه الأوامر بحيث روت التوراة أن مصر آوت إليها الأمير حداد الثالث وبيت عرش إدم

العشرين ق . م ، إلى كبير « كوشو » الجنوبية ، خلال ما رواه عن سفره من مصر عبر براري جنوب الشام . ثم ذكر نص آخر مما يسمى اصطلاحاً بنصوص اللعنة - كيرين لواحات « كوشو » أيضاً (في حوالي القرن الثامن عشر ق . م)^(٢٢) ، وذلك مما يعني تعدد قبائلهم وواحاتهم وشيوخهم . وقد قرب بعض الباحثين اسم « كوشو » هذا إلى من ذكروهم التوراة باسم كوشان بحسبانهم من أسلاف المديانيين أو من جيرانهم^(٢٣) . وقد انتشرت قبائلهم في بعض عهودها بين جنوب الأردن وبين نخوم سيناء ، ثم تركزت أكبر قبائلهم المديانية مؤخرًا في شمال الحجاز ، لاسيما في واحة البدع ومنغابر شعيب وبنات الحوراء . وأشار بعض المؤرخين المسلمين إلى امتداد مدن في أيامه إلى نهاية أطراف الحجاز الشمالية في هضبة حسمى ، وقد روا الرحلة بينها وبين مصر بمسيرة تسعة أيام^(٢٤) .

ولا بأس من الاستشهاد في هذا السياق بما ذكرته التوراة في قصة يوسف عليه السلام ، من أن قوماً من الاسماعيليين أتوا من جلعاد بإبلهم يحملون التوابل والبلسم والمر في طريقهم إلى مصر ، فلما وصلوا إلى موقع البئر التي ألقاه إخوته فيها انتشل منها نجار من الميديانيين وباعوه في مصر . وبنت المبادلة اللفظية بين تسمية الاسماعيليين وبين تسمية المديانيين في هذه القصة على أنها تسميتان مترادفتان لشعب واحد ، فضلاً على ما لصله كل منهما بالعرب الشماليين بخاصة^(٢٥) . وكان نجار جلعاد فيها يندو فرقياً من وسطاء التجارة التي تتجمع سلمها في مدن فلسطين فيرحلون ببعضها على دواجم إلى حيث يبيعونها في أسواق الدول الكبيرة . وكانت

Sinuhe, 219f., K. Sethe, Die Aechtung feindlicher Fürsten, Völker und Dinge, 88-89, Passer, op.cit., E50-51, p. 62 (١٦)
f.

Albright, BASOR, 83, 34n.8, JBL, 1944, 220 n. 89, B. Maliner, RHJE, 1946, 73f.

(١٧)

(١٨) تاريخ الطبري : ج ١ ص ٤٥٨ ، القسسي ، أحسن التفسير ص ١٧٨ ، الأرمسي : لزعة للعقل ج ٣ ص ٣٠ .

Genesis, 37, 25, 28a, 36, A. Mušil, The Northern Hegas, 1926, 267.274f., Maliner, op. cit., 37-38, A. Grohmann, (١٩)

Arabien, 1963, 56-57.

Maliner, op.cit., 33

(٢٠)

Pap. Anastasi IV, 51f.

(٢١)

الثالث ق. م ، واكتفى معظم الباحثين بالتعبير عنها باسم «الأسويين» في حين افترض باحثون آخرون ترجمتها بمعنى البلو ، أو الصالدين ، أو رماة العصي ، والصالدين بالبيروميرانتج (وهي العصا المعقوفة الطرف) (٢٤)، وكلها ترجمات غير محدودة المعالم .

وفي بحث خاص نشرناه عام ١٩٧٨ ، رجحنا من ناحيتنا ترجمتها ، أي لفظة «عامو» ، بمعنى القبليين - بما يجعله هذا المعنى من وجهة النظر المصرية عن طبيعة التكوين القبلي الاجتماعي القائم على رابطة الدم والمصلحة الخاصة لمجموعة محدودة من الناس . وهو تكوين تباين في جوهره مع كثافة المجتمع الزراعي المصري المرتبط بالأرض الخصبة ، ومع أسس البناء المدني المرتبط بوحدة الدولة التي اعتبرها المصريون من ميزات حضارتهم من كثير مما حولها (٢٥) . ولقي هذا المدلول المقترح ما يثلله في سياق النصوص الأرامية والعبرية والعربية والسريانية والنبطية القديمة ، من حيث التعبير بالفاظ عام وعام عن الجهالة إزاء العلم ، وعن العامة والعمومية ضد الخاصة والخصوصية ، لاسيما في حالات المقابلة مع أهل المدينة والثقافة المستقرة حتى في البلد الواحد . وترتب على انعكاسات هذا المعتقد أن المصريين لم يروا في الهجرات الأمورية التي تدفقت على حدود الشام ومصر وتسلبت عبر أراضيها في أواسط الألف الثالث ق. م ، ثم جماعل المكسوس التي هاجتها في أوائل الألف الثاني ق. م ، أكثر من «عامو» أي عوام مجيئين قبليين ، على الرغم من إمكاناتهم العسكرية . وهكذا فرقت النصوص المصرية بين جماعات «رثو» المستقرة في جنوب الشام وبين

الذي ساعده أهل بلاطه على الفرار منها (في أواخر القرن الحادي عشر ق. م) بعد أن خرب جيش داود إمارته وسفك دماء الآلاف من رجالها واستباحها ستة شهور . ووصل حداد إلى مصر خفية عن طريق أرض مدين ، فوجد فيها الرغد والملجأ (٢٦) . أوردت المصادر المصرية القديمة ما سبق الاستشهاد به عن كوش أو مديان ، وشوت ، ومواب ، وإدم ، وربما دومة (الجندل) أيضا ، بناء على ما توافر لهذه وتلك من أهمية تجارية نسبية على طرق القوافل الممتدة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وجنوب الشام . وذكرتها كما أسلفنا في سياق ما سجلته عن تناولتهم إجراءاتها التأمنية والعسكرية على حدود دولتها . ولكن ندر أن ذكرت هذه المصادر أسماء البوادي الضاربة في قلب الصحراء العربية التي عدتها من وجهة نظرها بدائية محدودة النفع بالنسبة لها . بل واعتبرتها من مصادر الاضرار بأمن تجارتها الخارجية ، ومن بواش الفلق على سلامة نفوذها . واكتفت بأن سلكت أهلها في مسميات اصطلاحية عبرت عن صفات البداوة والنفور والشرود وقلة الاستقرار . وكانت منها تسميات « يابتيو » أي الشرثيون (أو الشروقي) . و « جريوشع » أي القائمون على الرمال . و « غيوشع » أي جوالو الرمال . و « ستيو » أي القواس أو البلو . و « شاسو » أي النهابون أو الشاردون أو الرعاة . ثم متيو أو « متشو » أي البدائيون ، وهلم جرا (٢٧) .

وأدرجت المصادر المصرية بعض هؤلاء هؤلاء ، مع أضراسهم من الطوائف قريبة الصلة بهم ، في تسمية « عامو » . وهي تسمية ترددت منذ أواسط الألف

I Kings XI, 8-22, 23, B. GRdseloff, ASAE, 1947, 211f, Muall, op. cit., 276.

(٢٧)

For Various explanations see, Wb. II, 265, 15, III, 135, IV, 328, 412, Helck, op. cit., 3f., Grdsiloff, op. cit., 74, J. (٢٨) Cerny, ASAE, 1944, 295f., S. Yelvin, JEA, 1965, 204f.

Wb. I, 167- 168, Gauthier, D.G., I, 133- 135, Gardiner, Egypt of the Pharaohs, 37, 131, 144, 157, Gunn, JEA, V, 37, (٢٩) Albright, JAOS, 1954, 223f., CAH, I, Ch. XVII, 1968, 45.

Abdel-AZIZ Saleh, Arabia and the Northern Arabs in Ancient Egyptian Records, Journal of the Faculty of Archaeology in Cairo University, III, 1978, 69-76.

ويراها الداخلية ، كما حدث مع جماعة إيشا . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن التكوين القبلي لبسوسينا ويسدو الصحاري المصريين أنفسهم ، حتى لقد أشارت نصوص مصرية إلى امتداد بعض العامو إلى منطقة الشلال الأول والعوينات في أقصى الجنوب^(٣٠) . ولكن حدث في مقابل ذلك أن قفلت مصر حدودها إزاءهم كلما دفعهم الجذب والفقر إلى تهديد أمن بمئات التعدين وقوافل التجارة ونهب بضائعها . ولشيء من ذلك القبيل تحدث نص قديم عن إنشاء الملك أمنمحات الأول « أسوار الوالي في بداية القرن العشرين ق . م بطريقه تحول دون دخول العامو مصر لكي يلتصوا الماء منها كمألف عادتهم من أجل سقاية أنعامهم »^(٣١) . وعني ذلك ضمنا أنهم كانوا يترددون على مصر ويرونون من أبارها في فترات السلام معهم ، وهو ما أكده نص عهد مرتباتح الذي سبق الاستشهاد به .



نستأنف البحث كروة أخرى عن مدى إقتراب المصادر المصرية القديمة من شئون شبه الجزيرة العربية ، في سياق نصوصها ومناظرها المتعلقة ببلاد بؤينة غامضة الحدود ، وأرض الله أو أرض العجائب ، ومنتجات البحور والطيوب الفاخرة . وتضمنت هذه المصادر أدلة وقرائن جديدة خلال ما يعرف اصطلاحا باسم « عصور الدولة الحديثة » . وهي عصون بدأت مع أوائل القرن السادس عشر ق . م وبلغت مصر فيها ذرى إمكاناتها المادية والثقافية ، واتسع انطلاقها العالمي واتصالها الخارجية ، وتضاعفت بالتالي آفاق رخائها ومطالب معابدها

« عامورثو » ، ثم بين مدينة جبيل وبين « عامو جبيل » ، وكذا بين مدينة ألالا وبين « عامو ألالا »^(٣٢) . وبالنسبة لجهت نصوص آرامية « عام صيدا » ، « عام صور » « عام قرطاجة » . واستخدمت النصوص العبرية لفظ « عام » للدلالة على الأقوام غير الأسراليين المتمين ولإيهاهم إلى إقليم واحد . ثم استعملت نصوص سريانية تعبير « عام طي » (عام طيّايا) للدلالة على الأعراب المتمين إلى قبيلة طي الكبيرة التي اعتبروها معبرة عن العرب بعامه^(٣٣) . وأخيرا تلقب أغلب ملوك الأنباط بلقب « رحم عمه » بمعنى « محب (شعب) قبيلته »^(٣٤) .

ولعل في هذه التفرقة بين الحياة القبلية وبين الحياة المدنية ، حتى بالنسبة لما بين أهل البلد الواحد ، بعض الشبه بما درجت المصادر العربية عليه فيما بعد من التمييز بين قريش البطاح المستقرة داخل مكة ، وبين قريش الظواهر البادية حولها . أو التمييز بين أهل المدر في الحيرة ، وبين أعراب الضاحية أصحاب مضارب الشعر والوبر والأخبية من حولها^(٣٥) .

ولم تمنح التسمية المصرية للعامو ، في نعتهم بالقبليّة ، من الاعتراف لهم بحضارتهم القومية الخاصة . وكان منهم فيمن ذكرنا الأمويون والادوميون ، وجماعات الهكسوس . وقد عاشوا جميعا على أنماط متفاوتة من التطور تراوحت بين البداوة وبين المدنية ، ويمكن أن يعتبروا معها أنصاف بدو ، وأنصاف رعويين ، وأنصاف مستقرين ، وبالتالي أنصاف متحضرين ، مع إشارتهم التقاليد القبلية على ما عداها في كل هذه الأوضاع . ولم تمنح مصر جماعات العامو المسألة من التردد على أرضها ، والتعايش مع ظروف صحاري

Cairo 34010, 14, B. Maisier, op.cit., 64f., W. Helck, op.cit., 53.

(٣١)

Charles- Hoftrizer, Dictionnaire des Inscriptions Semitiques de l'Ouest, 1965, 216, Koehler- Baumgartner, Lexicon in (v) Veteris Testamenti Libros, Supplementum, 1958, 710-711.

Ibid., Jausson et Savignac, Mission Archéologique en Arabie, 1909, Nos. 1, 9-10, 3, 9, 5, 10, etc.

(٣٢)

(٣٣) ابن الأثير : الكامل في التاريخ - ج ٢ - ١٣ - الطبري : تاريخ الأمم والملوك ج ٢ - ٤٠

A. Fakhry, Wadi el - Hudi, 1952, 46, pl. 19b.

(٣٤)

Pap. Petesburg, 1116 B, 66.

(٣٥)

بين منطقة ساحلية ، وبين مدرجات جبلية (ختيو) ، أو بين وعاد وفيافي (خاسوت) ، وبين هضاب . وثنائية كذلك بين سبيل البحر وبين طريق البر . وثنائية في وصف الصادرات المرغوبة بين عجائب وواردات ، وبين مفاخر أو ثروات وبخيرات . وثنائية في تخصيص بخور « حنتيو » وهو الكندر أو البخور الحر أو البلسم . وثنائية في تصوير أشجار هذه الأنواع بين أشجار وارفة السلال كثيفة الأوراق ، وبين أشجار أخرى لإسرية الأوراق تبدو على مبعدة كأنها عارية من الخضرة . ثم ثنائية في تصنيف من تعاملت البعثة معهم بين « بوتتين » مجهولهم الناس أو يكادون مجهولون الناس ، وبين « خبستيين » ينتمون إلى أرض الله . ثم إلى حد ما كذلك بين كبار « نيو » الأفريقيين ، وبين كبار إرم ، وأرض عمّو .

لم تكن بعثة حانتشيسوت هي الأولى من نوعها في التعامل المصري مع بونة وثائر ، ولكنها تميزت عما سبقها بفسخامتها واستعدادها فتح آفاق جديدة في تاريخ العلاقات المصرية الخارجية . وكانت افتتاحيات نصوصها قد روت أنه « حينما بلغت جلالة الملكة ذات صباح مقام رها (آمون رع) سمعت إذنا بنؤة من الآله نفسه لدى العرش العظيم تقول لها : « الشمس سبل بونة ، وتعريف على مسالك الطرق إلى مدرجات العتيو . ولسوف أهدى رجالك على الماء وعلى اليابسة من أجل استيراد المعجائب من أرض الله ، . . . » .

وقال لها أيضا : « لقد بعثتك بونة بتعامها إلى ما يتاحم أراضي الآلهة ، سببا أرض الله التي لم تطرق ، ومدرجات العتيو التي لم يدرها الناس من قبل ، وإن تسامعوا بها رواية عن رواية في قصص الأولين . وما كان يرد من عجائباها ووارداتها في عهود آبائك ملوك الدلتا كان ينتقل من واحد إلى آخر ، كما أن ما جلب منها في عهود أجدادك ملوك الصعيد جلب في مقابل نفقات

وقصورها من واردات البخور والعمود والطوب . وتواردت هذه النصوص والمناظر ذات الأدلة والقرائن والمنشودة على فترات من القرن الخامس عشر وأوائل القرن الرابع ق . م ، ثم أوائل القرن الثاني عشر ق . م ، وذلك خلال عهود خمسة ملوك مصريين متتابعين وهم : حانتشيسوت ، وتحوتس الثالث ، وامنحوتب الثاني ، وتحوتس الرابع ، وامنحوتب الثالث ، ثم في عهد ملك آخر تال وهو رمسيس الثالث . وقد نشرنا آراءنا عن هذه المصادر في خمسة بحوث مطولة ظهرت في السنوات الأخيرة في دوريات أجنبية متخصصة نستشهد ببعضها فيما يلي من عناصر البحث .

استبان مدخل هذه الأدلة والقرائن من سياق نصوص ومناظر بعثة بحرية شهيرة خرجت من مصر إلى بونة في خمس سفن كبيرة على متن البحر الأحمر في عهد الملكة حانتشيسوت ، ثم أتت إلى مصر سنة ١٤٨٢ قبل الميلاد . وسجلت أنباء أهم مراحلها نصا وتصويرا على جدران المعبد الملحق بصرح الملكة في الدبر البحري بغرب طيبة (أي الأقصر الحالية) في الصعيد (٣٢) ، ثم سجل موجز عنها على واجهة معبد باخنة (أو كهف أرغيديس) في المعبد نفسه بحافظة المنيا في مصر الوسطى .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عنت بتفاصيل هذه البعثة ، لا زالت نصوصها ومناظرها تحفل بعناصر يمكن أن تضيف أمورا جديدة . وقد ركزنا البحث فيها مؤخرا على مدلولات ثنائيات عدة تكررت عمدا في سياقها ، وهي ثنائيات جرى التعقيب على بعضها في دراسات سابقة ، ثم وجئنا النظر إلى بعضها الآخر حديثا (٣٣) . وكانت من أولياتها : ثنائية قارنت بين ماضي الاتصالات بمناطق البخور وبين حاضرها . وثنائية في تسمية المناطق التي استهدفها البعثة بين « بونة » ذات المدلول العريض ، وبين « تانثر » بطابعها التخصصي . ثم ثنائية تشير إلى جانبي البحر أوشاطيه . وثنائية في التعريف ببينة الأراضي المنشودة

Ed. Naville, *The Temple of Deir el-Bahari*, III, pl., 69-86..

(٣٢)

Abdel - Aziz Saleh, Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el-Bahari, *JEA*, 1972, 140-158.

(٣٣)

نفقاتها الباهظة . وليس من المستبعد أنه كان من هؤلاء الوسطاء تجار أفريقيون ، وآخرون من العرب الشماليين ، كانوا يسلكون الطرق البرية المتاحة لهم إلى المرافئ والأسواق الكبيرة التي اعتادت البعثات المصرية أن تبلفها من حين إلى آخر .

وهكذا انطلقت بعثة حاثشيسوت في البحر الأحمر وهي تعتقد أنها بسبيلها إلى إكتشاف المجهول ، وأنها سوف تبلغ أرضاً لم يسبقها إليها أحد من العالمين . أرضاً قد تتصل بمناطق بؤينة الكبيرة ، إلا أنها تمايزت عما سواها بتسوية أرض الله . ولا تقع في أغلب الظن على السواحل التي غمرت البعثات المصرية السابقة على البحار إليها ، ولكنها تقع في بيئة أخرى ذات مدرجات (خثيو) مجرد بأفضل أنواع العتيو نادرة الوجود . وأملت البعثة ألا تكتفي بأن تستورد ثماره كما فعلت سابقتها ، وإنما تنقل معها كذلك بعض فساتل أشجاره لكي تزرع في طيبة وفي حدائق معبديها الكبير . وإذا ما حققت البعثة أهدافها أمكن لمصر أن تنتج العتيو في أرضها ، وأن تتخلص من نفقات تجارة الوساطة التي عاب آمون رع أمرها ، أو عابها كبركهته بمعنى أصبح في نبوته للملكة .

ومنذ أعوام تبين نفر من دارسي خواص النباتات ، أن ما صورت به أشجار العتيو في مناسظر بعثة حاثشيسوت ينسبها إلى مجموعة Boswellia Sacra ، أو Boswellia Carteri ، أي أشجار الكندر والبخور الحر (أو البلسم) ، تلك التي مر بنا أن أفضل أنواعها لا تكاد تربو في غير المدرجات الصخرية لمناطق ظفار وشرق حضرموت . وتنمو هذه الأشجار برها في غالب أمرها ، وإن تسرت زراعتها في أحوال أخرى قليلة . وتستخرج بلملورات الراتنج منها بشق لحاء سيقانها ، وتحفظ بلونها الأبيض أو المخضر لبعض الوقت ثم تكتسي بالصمغرة أو الحمرة حين جفافها .

طائلة . وما كان يبلغها سوى منويك (سميتو) . ومنذ الآن سوف أجعل بعثتك تطرقها ، . وقال : « ولأهديتها على الماء وعلى اليابسة . وأفتح لها المعبائر الصعبة المؤدية إلى مدرجات العتيو ، تلك البقعة المباركة من أرض الله ، وهي منتجع مسرتي والمقر الذي هيأته كي أمتع نفسي فيه مع الربة موت وحتحور سيلة تيجان بؤينة ، ربة السماء عظيمة السحر . . . وليأخذوا العتيو كما استحبوا . وليوسفوا السفن بما يرضيهم من أشجاره الخضراء الأهيلة . . . » (٣٤) .

وفي سياق التتبع على هذه الرؤى ، افترض الباحثان برستد وكابار ، وآخرون ، أن المهود الحالية التي ذكر النص أن الناس لم يعرفوا إبانها بؤينة وأرض الله ، وكانوا يستوردون منتجاتها وامتازها عن طريق وسطاء التجارة اللذن تسببوا في زيادة نفقاتها ، إنما عنت أيام دولة الهكسوس في مصر وانقطاع الاتصال المباشر خلالها بين مصر وبين مصادر البخور والراتنجات النادرة (٣٥) . وقد رأينا في بعض ما نشرناه ، أنه يضعف الفرض السابق ما وصف النص به ملوك تلك الأيام الحثولاني من أنهم آباء حاثشيسوت (ملوك الدلتا) وأجدادها (ملوك الصعيد) ، في حين أن نصوصا أخرى لهذه الملكة صبت لعناتها على ملوك الهكسوس باعتبارهم قبليين من أهل البراري ورجال يتصفون بالبربرية والخشونة والكفر (٣٦) . وما كانوا يعتبرون بناء على هذا من آباء الملكة أو أجدادها . وإنما يرجع أن تكون نبوة آمون رع في نصوص الديبر البحري قد عنت المصو القديمة بعمامة في سياق ما جئحت إليه من المبالغة والتحويل لكي تضخم من قيمة ما يتوقع تحقيقه من مشروعات رائدة جديدة في عهد هذه الملكة . وهي مشروعات استهدفت أن تذهب إلى أبعد مما وصلت إليه كل العلاقات والاتصالات السابقة مع مناطق البخور ، وأن تحسد كحد تجارة الوسطاء أو تقضي عليها ، وتتجنب

Urk. IV, 344, 345, 1-5, Breasted, Ancient Records, II, 117.

Breasted, A History of Egypt, 276, Capart and Werbrouck, Thebes, 172, 175-76.

Urk. IV, 385, Gardiner, JEA, 1946, 47-48.

(٣٤)

(٣٥)

(٣٦)

ميناء بوننة حتى جاءهم عظماءها يستقبلونهم مهطعي الرؤوس ، هداياهم ، يرأسهم كبيرهم « بارهو ، وزوجته وولده وابنته وهم يهللون لامون رع رب الأزل في كل مكان ، كما وصفوه . وامتزجت مظاهر الحبور بمعالم القلق على وجوههم ، ترحيباً بعملهم المصري الثري وهداياه من ناحية ، وقلقاً في الوقت ذاته على احتمال فقد أرباح تجارتهم معه ووساطتهم في بعض معاملاته ، فيها لو تركوه يتجاوز منطقتهم ليصل إلى أرض الله ومدرجات الكندر بخاصة كي يتعامل مع أهلها أو أسواقها رأساً ، على الساحل العربي المواجه لهم ، عن طريق عبور مضيق باب المندب أو جنوبه .

وقال كبار البوننيين في نصي تبشرت ، للأسف ، بعض كلماته ، وترجمه الاستاذان برستد ونافيل ، ثم قلدهما لسن ، ومونتني ، كما يلي : « قالوا وهم يؤثرون السلام - لم جئتم هنا على هذه الأرض التي يجهلها الناس ؟ هل نزلتم على طرق الساء ؟ أم أبحرتم على مياه بحر أرض الإله ؟ هل طرقتم إذن طريق (إله الشمس) رع ؟ ... » (٣٨) .

وأغلب الظن أن هذه الترجمة بنفتمتها شبه المستكبره لا تكاد تتفق مع سعادة البوننيين برؤية سفن حاتشيسوت تصل إلى أرضهم عملة بالتاجر والهدايا . وما كانوا ليسألوا ملاحيهما لم جئتم ؟ أو يسألوهم كيف جئتم ؟ أعن طريق البحر أم على طرق الساء ؟ في الوقت الذي يرون فيه السفن المصرية رأي العين قد وفدت اليهم عن طريق البحر وألقت مراسيها داخل مينائهم . ودعانا مثل هذا التناقض إلى مراجعة النص ومعاودة ترجمته . بناء على استنساخ آخر أورده الاستاذ

وينمو نوع آخر أقل جودة من هذه الأشجار في مرتفعات الصومال الداخلية وعلى ارتفاع نحو ٣٦٠٠ قدم عن سطح البحر (٣٧) . ولعل هذه أو تلك ، وأولاهما أكثر ترجيحاً فيها سوف نتناوله ، كانت هي المعنية بتسمية « أرض الله » التي لم يتعامل المصريون معها قبل عهد حاتشيسوت إلا عن طريق الوسطاء ، ثم ودوا في عهدها أن يفتحوا صفحة جديدة للتعامل المباشر معها .

وتعين على السفن المصرية أن تبدأ طريقها البحري المعتاد مع الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، وأن تعرج على مرافئه التي تعودت على الرسو فيها إلتماساً للياه والزاد ، أو للخبرة والمبادلة ، قبل أن تقدم على تنفيذ خططها لعبور باب المندب والوصول إلى الأرض (العربية) المنشودة - ويبدو أن نفراً من رجال الاستطلاع المصريين وأدلاء القوافل سبقوا البعثة برا إلى نواحي بوننة (الأفريقية) ، كي يعلنوا عن مقدمها ويهتدوا السبيل إلى تحقيق أهدافها . وقد ذكرهم كاتب النص باسم « سميتيو » كما قدمنا ، واعتبرهم من مندوبي الملكة والعاملين باسمها ، كما خصص اسمهم في صورته المثير وغليقية بهيئة رجل يحمل زاده في طرف عصا يرفعهما على كتفه شأن الرعاة وأدلاء الصحراء (٣٨) .

وترتيباً على هذه الخطة سجلت فوق مناظر سفن البعثة عبارة تقول : « الإبحار في البحر الأخضر الكبير (وهو البحر الأحمر الآن) ، أخذاً ببداية الرحلة الميمونة نحو أرض الله . ورسو لرجال الملكة في أمان على (شاطئ) بوننة وفقاً لأمر رب الأرباب سيد عروش الأرضين ، لاستيراد عجائب كل أرض من أجله » .

وما أهل هؤلاء باسطوهم الغني بالتاجر والهدايا على

W.H. Schoff, *The Periplus of the Erythraean Sea*, 1912, 218 - 19, Le Baron Bowen (J.A.), *Archaeological Discoveries* (٣٧) in South Arabia, 1962, 62, 41, Van Beek, *Frankincense and Myrrh*, *Biblical Archaeologist*, 1960, 70f., Hipper, *JEA*, 1969, 66f., Dixon, *JEA*, 1969, 55f. Early, *Theophrastus, Hist. Plant.* 9.4.9, Pliny, *H.N.*, 12, 33.

Neville, *op.cit.*, pl. 84, 12

Ibid., P. 15, p.1. 69, Breasted, *Anc. Rec.*, II, 257, A History of Egypt, 276.

(٣٨)

(٣٩)

عن إغرازها تدلت من عوارض خشبية بسطت على أكتاف مجموعات من العمال تراوح عدد كل مجموعة منهم بين الأربعة وبين الستة . وأخذ بعضهم يخطبونها غطاية البشر في تدليل أن «هلمي معنا شجرات العتير من قلب أرض الله ، إلى دار آمون ، حتى تستقري فيها وتنميك الملكة في حديثه على جانبي معبده»^(١١).

وقعت البعثة بهذا التصرف الوسط ، ووجدت فيه حلاً موفقاً جنبها مخاطر اجتياز مضائق باب المثلث إلى أسواق اليمن ، أو مشقة المضي قدماً على ساحل المحيط إلى مرتفعات ظفار ، وأبقى على التعامل الودي بينها وبين أمير بونة ، كما حقق لها في الوقت ذاته حدثاً فريداً حيث «لم يسبق أن جلبت إحدى وثلاثون شجرة عتير ضمن عجائب بونة ، لأحد الملوك الغابرين ، ولم يشهد مثلها إطلاقاً» ، كما قالت تصوصها . واقتنعت حاثشيسوت أو أقنعت بنجاح مسعى رجالها . وعندما وصلت أشجار العتير إلى مصر صورت في شيء من المبالغة نائمة في ارتفاع قمة الرجل ، ووجد زارعوها في هيات مدرجات الدير البحري شبيهاً قريباً بملجراتها الطبيعية . وسجل فنان الملكة نقشا في معبد باخة قالت الملكة فيه : «لم تعد مرتفعات راشاوة وأوو ممتعة ، وزودتني بونة بأشجار العتير» . وتحت سبل المرتفعات . بعد أن كانت مغلقة على الجسائين . وكانت راشاوة وأوو ، وأولاهما بخاصة ، من المناطق الآسيوية ، وإن صعب تحديد موقعها تحديداً فاطماً^(١٢).

وأضافت تصوص الملكة أن فريقاً من كبار البونتين وفدوا على بلاطها مصطحبين معهم أبناءهم وجزاهم ، تقديراً لجلالته ، وتأيداً لروابط الود مع مولته^(١٣).

زيت وورد فيه ما يسمح بقرائه قراءة مغايرة ، تستسر عن نوايا المستقبل القريب أكثر مما تستأهل عن أحداث الماضي القريب ، وتحضي على النحو التالي : «قالوا وهم ينشدون السلام - وكيف تصلون إذن إلى ذلك القطر الجبلي المجهول من البشر ؟ أتجيطون هناك على معارج (طرق) النساء ؟ أم تجرون فوق الماء أو فوق اليابسة ؟ ما أسعدها أرض الله (بكم) حين تطرقونها ! ولكن أليس من شفاة لرح (الشمس) ملك تامري (أي الأرض الحبيبة ، وهي مصر) ، لكي نحيا بنفس (الحياة) الذي اعتاد أن يبه لنا ؟»^(١٤) . وأخذوا من ثم يرجون الخير في عهد حاثشيسوت ، وينشدون أمام رمزها الذي رفعه رجالها قائلين : «عز وجهك ملكة تامري (مصر) الشمس الأئني ، التي تشع مثل الكوكب ، مولانا سيدة بونة ، بنت آمون» .

ويبدو أن البونتين ذهبوا بالبعوثين المصريين إلى مدرجات جبالهم الأفريقية الداخلية ، كجزء من مدرجات العتير على جانبي البحر الأحمر عليهم يكتفون بها . وهناك واصل نحسي حامل أختام الملكة ، مع بارهو كبير بونة سياسة الوفاق ، فاجتمعا وكبار القوم على وليمة فاخرة في سراق كبير . ويغلب أن بارهو زاد فتعهد بأن يحقق للبعثة عن طريقه ميثاقها الرئيسي من المنتجات النادرة ومن أشجار العتير التي طلبوها (من الأراضي العربية) بخاصة . وعندما حقق وعده ، أشارت النصوص إلى مقدمه بمعطياته من جانبي البحر الكبير ، وفي مقدمتها ٣١ شجرة كنذر (عتير) كثيفة الأوراق . وصورت فسائل هذه الشجرات منطاة بعناية ، نائمة في تربتها داخل إصص وسلال . وتعبيراً

Abdel-Aziz Saleh, op.cit., 152, Urk. IV, 344-345

(١١)

Naviile, op. cit., 17, pls. 69-74, 78, Urk., IV, 328, AR II, 295, Dixou, op.cit., 262f, Hepper, op.cit., 71

(١٢)

Urk. IV, 385, 13 - 16, Gardiner, JEA, 1946, 46, Gauthier, D.G., III, 127, I, 51, W.M.Muller, Asien und Europa, 133f.

(١٣)

Naviile, op.cit., 76

مؤكد عما يدل هذا عليه من ناحية الالتقاء الجنسي ، بغض النظر عما قد يتبادر إلى الخاطر من الربط بينه وبين العادة اليمنية المألوفة في اعتبار حمل الخنجر رمزاً لشرف صاحبه ، إلا احتمال انتهاء بارهو وبعض كبار قومه إلى سلالة حامية سامية ، أو أفريقية آسيوية صديقة ، وهو كل ما يمكن أن توحى به هياثهم العامة التي لا يكاد بعضها يختلف عن الهياث المصرية في شيء كبير .

وعلى أية حال ، فقد ذكرت نصوص حاثشيسوت مع اسم « البونتين » ، اسم « خبستيو » أي الحبستين ، ونسبت هؤلاء الأخرى إلى أرض الله بخاصة . وأثار اسم الحبستين هذا جدلاً حاول معه نفر من الباحثين أن يقربوا بينه وبين اسم « حبشت » الذي رددته بعض نصوص سبأ وحمر منذ القرن الثاني الميلادي وما تلاه ، وعبرت به عن جماعة معينة عملت في مجال التجارة خلال عهود السلم كما اشتركت في مشكلات الجنوب العربي إبان حروب دويلاته الداخلية . وظهرت ثلاثة آراء في شأن تحديد قوم « حبشت » هؤلاء ، فذهب رأي إلى اعتبارهم فرعاً من تهامة اليمن ، وأن فريقاً منهم نزح إلى الساحل الأفريقي المواجه لأرضهم ، حيث خلصوا اسمهم عليه وأصبحوا فيه أسلافاً للجميزيين أصحاب اللغة السامية في الحبشة - وترتب على ذلك أيضاً أن اشتهر قومهم باسم « حبشت » في المناطق التي بلغوها على كل من جانبي جنوب البحر الأحمر .

وذهب رأي ثان إلى النقيض ، فاعتبر قوم « حبشت » هؤلاء نسلًا مولداً من مهاجرين أفريقيين نزحوا إلى ساحل تهامة وتكاثروا على أرضه ثم عملوا لصلوحتهم الخاصة في فترات مشكلات اليمن الداخلية عن طريق الانحياز لفريق من السكان ضد فريق آخر ومضى رأي ثالث إلى ما هو أبعد من ذلك ، فاعتبر قوم « حبشت »

وحاول عدد من الباحثين (من أمثال نافيل وديفر وسميث وتيسلارز وذكسن^(٤٤)) التمييز فيمن صورتهم مناظر رحلة حاثشيسوت ، على أرض البخور ، بين ثلاث طوائف يتفاوتون قليلاً في السمة واللون ، وفي تصفيف الشعر وأشكال اللحي وبعض تفاصيل الملابس ، فضلاً على بعض التباين فيما صور معهم من السلع ، وهو ما تتجاوز عن التفصيل فيه . ولعله كان منهم إلى جانب الأفارقة الحاميين ، والأفارقة الزنوج ، تجار من عرب الجنوب العربي انتقلوا ببعض متاجرهم إلى سوق (مرأ) بؤنة الأفريقي الكبير الذي اعتادت البعثات المصرية على أن تردده عليه ، هذا إذا لم يكن بعضهم قد استقر فيه فعلاً وألف طبقة ما من سكانه . وربما كان من بين هؤلاء التجار من استحضروا بأنفسهم بغية المصريين من أشجار كنكر العنتيو ، رغبة في احتكار التعامل فيها لأنفسهم ، وحرصاً على الاحتفاظ بسر وسائل الانتقال بها عبر مفاوز البر ، وعبر مضائق باب المندب . وكان حرصاً مارسه خلفاؤهم بإصرار شديد في عصور أخرى لاحقة بالنسبة لسر براعتهم في اجتياز المحيط العربي إلى سواحل الهند البعيدة .

لقت النصوص المصرية بارهو البونتي بلقب كبير بؤنة وليس ملكها . كما نعت عظماء قومه بنعت الكبراء أيضاً . وتلك ظاهرة غالباً ما أخذت الجماعات القبلية بملثلها ، حيث يعتبر شيخ القبيلة فيها كبير أقرانه ، وحيث تتركز تقاليد التجارة والثراء بين يديه وأيدي هؤلاء الكبراء . وتخصت مناظر الدير البحري بارهو وولده بخاصية فريدة ، وهي تصوير كل واحد منها يحمل خنجرًا في عنقه في حزام يتمنطق به حول وسطه ، كما يتزين بقلادة ذات طابع آسيوي حول عنقه^(٤٥) . ولم يعمد مثل هذه التكريم في تصوير الأجانب المدنيين في المناظر المصرية إلا نادراً . ولكن يصعب التعقيب بشيء

Ibid., III, 12-13, W.S. Smith, JARCE, 1962, 59f., N. de G. Davies, Rekh-mi-re, I, 19, 22, Puyem-re, I, 86, pls. 32, 34. (٤٤)

Neville, op. cit., 69, Montet, everyday Life in Egypt, 1962, 186, Grohmann, Arabien, 1963, 128f., van den Branden, (٤٥)

den, Bibliotheca Orientalis, 19, 16.

على أدلة أوقرائن سليمة ما أمكن في كل حالة ، وهو أمر دعائنا إلى ترديد عبارات الاحتمال والافتراض في مناسبات شتى ، ليس بغرض التشكيك ولكن لمراعاة الدقة ما استطعنا .



مهد مشروع حاثشسوت بنجاحه الجزئي لفصل رئيسي آخر ترتب عليه وزكى ما تقدم من استنتاجاتنا عنه . فقد جاء في حوليات العام العاشر من حكم الملك تحتمس الثالث الذي انقضى بعشر مصر بعد وفاة ش. بكنه القديمة حاثشسوت ، في عام ١٤٦٨ - نص يقول تعقياً على عودة جلالة من جولة تفتيشية في ولايات الشام : « ومع وصول جلالة إلى تامري (بمعنى الأرض الحبيبة أي مصر) ، كان حضور رسل « جنتيو » ، محملين بسواردهم من (كندر) عنتيسو (وراتنج) كاي »^(١٧) . وأعقب هذه العبارات جزء من النص تهشمت للأسف نقوش كلماته . ومراً أغلب الباحثين المعنيين بدراسة عهد تحتمس الثالث ، على مضمون هذا النص مروراً سريعاً ، مكتفين بإلحاق عباراته بما ورد بعدها عن منتجات شعوب أفريقية من العاج والأبنوس ، والأنعام وجلود الحيوانات ، واعتبروا قوم « جنتيو » بناءً على هذا الإلحاق من قبيلة جنوبية أفريقية كان رجالها يرسلون ذوابات شعر قصيرة من

غزة من الحبشة استغلوا فترات التفكك السياسي في دويلات اليمن فاحتلوا مناطق ساحلية واسعة شمال جيزان وعسير وجزءاً من ساحل الحجاز ، وخلصوا تسبيتهم على ولاياتها لبعض الوقت ، حتى أزعجوا عنها بعد^(١٨) . على أنه أيما ما كان من مدى صحة أحد هذه الآراء الثلاثة ، فهي في مجملها لن تخفي حقيقة واقعة ، وهي الفارق الزمني الكبير بين ذكر الحبشيين في نصوص حاثشسوت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وبين ذكر قوم حبشت في النصوص السبئية الحميرية منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، أي بعد نحو سبعة عشر قرناً ، وهو فارق يجعل الربط بينهما أمراً غير يسير .

وفضلاً على هذا أضافت نصوص الرحلة عمن تعاملت معهم في بونة اسم « عمو » لأرض غنية بثير الذهب . وقرب الباحثان كرال وديفز هذا الاسم إلى صيغة « عامو » التي عبرت في رأيها عن الآسيويين ، وخرجنا من ذلك إلى اعتبار « العمو » مهاجرين آسيويين من شبه الجزيرة العربية إلى نواحي بونة^(١٩) . ولكن أخذاً بالأحوط ، وجهنا النظر إلى ما رجحناه من دلالة لفظ « عامو » على القليلين بعامة أكثر منه على الآسيويين بخاصة ، مع ملاحظة إيراد لفظ « عمو » في نص حاثشسوت اسماً لأرض وليس اسماً لشعب ، فضلاً على اختلاف طريقة كتابته هناك عن الصيغة المعتادة للفظ « عامو » . وذلك مما يعني أنه مع تلمسنا لكل ما يفتح منفذاً على النشاط العربي القديم ، إلا أننا نؤثر قيامه

Naville, op. cit., pl. 84, 15, Urk. IV, 345, 14-15, Breasted, A.R., II, 288, Schoff, op. cit., 62, Glaser, 4240, CIH, 308, (١٧) 308a, BASOR, 128, 45, J.Asiat., 1921, 18, 1931, 5f.

هوجل ، ليسن ، جرومان ، وآخرون : تاريخ العرب القديم ، ترجمة فؤاد حسين - ص ١١٨ - ١١٩ .

Urk. IV, 326, 5-9, Naville, op. cit., pl. 69, Gauthier, op. cit.,

(١٧)

I, 143, Muller, op. cit., 120 f., J.Krall, Mitt. Geogr 121, 75-7, cf., however, N. de G. Davies, The Tomb of Payem-re, I, 86, n.1.

Urk. IV, 695, 5-7.

(١٨)

وأرجح هذا النص في حوليات العام ٣١ - ٣٢ للملك على أساس أنه احتجته في العرض إلى بداية حكمه المشترك مع الملكة حاثشسوت قبل واحد وعشرين عاماً .

المشرق أكثر مما نسبوا إلى الجنوب ، واختصت وارداتهم ببخور عنتيو الذي لم يتوافر لإنتاجه ، فيما استشهدنا به من آراء باحثي النباتات ، إلا على المدرجات الجبلية في ظفار وشرق حضرموت (وإلى حد ما في داخلية جبال الصومال) ، وذلك على خلاف صنوف أخرى من البخور أنتجت مناطق أفريقية وعربية متنوعة ، كما أنتجت بعضها صحراوات مصر نفسها .

ومن وجه آخر تشابهت تسمية « جنتيو » أو « جنتيين » لفظاً وموقعاً وتخصصاً أيضاً ، مع من ذكرهم كتاب من الاغريق والرومان ، باسم « جبانيثاي » Gebbanitae في سياق كتاباتهم عن جماعات الجنوب العربي . وقد أشار الرحالة استرابون في القرن الأول قبل الميلاد إلى تسميتهم هذه ثلاث مرات ، نقلاً عن سلفه البعيد إراتوستينس Eratosthenes الذي عاصر القرن الثالث قبل الميلاد . بل وربما نقل هذا السلف بدوره معلوماته بشأنهم عن رحلة آخرين تقدموا عهده . ثم ردد الرحالة بليني في القرن الميلادي الأول ذكر قوم جبانيثاي أيضاً في سياق حديثه عن الدول العربية الجنوبية ، وذكر نقلاً عن آخرين سبقوا عهده ، أن عاصمتهم قامت ففي ينة « تمنع » التي تضمنت على حد روايته ٦٥ معبداً . ووصفها بأنها مملكة اختصت بنوع معين من البخور كان ينسب إليها في مثل تسمية Geb-banitic myrrh ضمن أنواع البخور السبعة التي اشتهر الجنوب العربي بإنتاجها . وذكر أن كميات كبيرة من تجارة البخور الحر (Frankincense) كانت تمر بأرضهم وعن طريقهم ، فيفرضوا عليها مكوساً طائلة . وأضاف أن ميناء أكلا Akila كانت تبيعهم (Geb-banitarum) وهي ميناء تقع قرب باب

رؤ وسهم (نظراً لتخصيص اسمهم في الكتابة الميروغليفية بهيئة جدبلة شعر معقوصة)^(٩١) . ومع مراجعة حرفية هذا النص القصير وجهنا النظر في أحد بحثنا إلى أمرين ، أولهما هو تسجيل عباراته بعد فقرات تعلق بواردات أقطار شمالية وسورية ، وقبل الفقرة التي عدت الواردات الأفريقية والتي خصصها كاتب النص بعنوان « جزى بلاد كاش » (الواقعة في النوبة العليا وشمال السودان) . يدل ذلك على أن ما سبق هذا العنوان المقصود قد خص قطراً آخر منفصلاً عنه ، أي عن بلاد كاش الجنوبية ، ولا يندرج تحته أو تحتها . أما الأمر الآخر فتعلق بما تقدم ذكره عن قصر إنتاج الكندر (العنتيو) على أرض الله ، أو أرض بوينة على أكثر تقدير ، دون أراضي الجنوب الكاشية^(٩٢) .

ومع تتبع ما ذكر به اسم (قوم) جنتيو في مصادر مصرية قديمة أخرى تبين وروده على ذات الترتيب آنف الذكر في أحد نصوص عهد الملك سيتي الأول من القرن الثالث عشر ق. م ، حيث ورد ضمن قوائم شعوب شرقية (وليست جنوبية) ، وفي موضع وسط بين أقوام شماليين وأسيويين ، وبين أقوام جنوبيين أفريقيين . ويحتمل أن ذات الاسم تكرر كذلك في نص ثالث متأخر الزمن نوعاً ، أورد فيه لفظة بصيغة « قنتيو » أي بإبدال جيمه (أو فائه) الأولى قالاً^(٩٣)

وتأسيساً على ما تقدم ، رأينا وجوب معاودة التعرف على حقيقة قوم « جنتيو » هؤلاء أو - الجنتيين ، ذوي الموقع المتوسط النسبي بين قوائم الجماعات الآسيوية وبين قوائم الجماعات الأفريقية ، والذين نسبوا إلى

(٩١) Brugsch, Zaes, XX,33, Le Page Renouf, PSBA, 1888, 373-375, Muller, op. cit., 117, Breasted, op. cit., II, 474.

Abdel - Aziz Saleh, The Gubtyw of Thutmose III's Annals and The South Arabian Gebbanitae of the Classical Writ-
ters, BIFAO, 1972, 245-262. See, Urk. IV, 695, 9f.

Gauthier, op. cit., V, 215, 175 Mariette, Abydos, II,2, Muller, op. cit., 117, Dumichen, Rec.mon. IV, 62, Geogr.
Inschr., II, pl. 62.

وتأسيساً على هذه المقارنات المتنوعة أمكن افتراض ثلاثة احتمالات متشابهة، وهي أن يكون الجنبتيو والجبانياتاي والقتبانيون اسماً وشعباً واحداً مع قليل من التمايز في طريقة نطق تسميتهم بين مصدر وآخر أو من زمن إلى آخر، أو أن يمثلوا فريقين متميزين من أصول مشتركة تعاصرا في بلد واحد. أو أن يكون فريق منهم قد سبق الآخر في الإقامة ويسط نفوذه على أرضه. وإذا صح أحد هذين الفرضين الأخيرين، كان «الجنبتيو» الذين ذكرهم نص تحوتس الثالث في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، أو الجبانياتاي عند الكتاب الكلاسيكيين، هم الأسبق عهداً ونفوذاً (وذلك على خلاف ما افترضه الباحثون جلاسر وسبرنجر وميللر)^(٥٤). وقد يضاف أخيراً إلى هذا احتمال لتعريب ثان قال به الباحث J. Tkatsch أن إمكان تقريب تسمية Gabaioi التي نقلها استرابون عن سلفه إراتوستينس خلال إحدى مرات حديثه عن الجبانياتاي (XVI, 768)، إلى الاسم العربي القبلي القديم جبان أو جمعه جبثيون^(٥٥).

وعلى أية حال، فمن خلاصة هذه النتائج ما يعني أن الجنبتيين الذين ذكرهم نص تحوتس الثالث، أسلاف القتبانيين، كانوا قد عرفوا برغبة بعثة حاثشيسوت السابقة على عهده، في التعامل مع بلادهم وأسواقهم رأساً دون وساطة، بل وربما كان بعضهم شهوداً لهذه البعثة كقريش من الحبشيين، (أو كبراء البونتيين)، على أرض سوق بونته الأفريقي الكبير. ثم تطلعا إلى تحقيق الصلة المباشرة مع المصريين لمصالحهم. وواتهم خير الفرص عندما استقر حكم الفرعون تحوتس

المنذب^(٥٦). وما يستوجب التعقيب هنا أن «تمنع» عاصمة الجبانياتاي في هذه الرواية، هي ذات المدينة التي عرفها التاريخ عاصمة لدولة قتيان العربية الجنوبية، والتي وصف استرابون أهلها القتبانيين بمثل ما وصف به قوم جبانياتاي، من حيث امتداد نفوذهم حتى المضائق ومدخل خليج العرب على حد قوله، أي إلى الداخل وعلى الساحل، ومن حيث احتكارهم نصيباً كبيراً من حركة قوافل متاجر البخور بين مصادر إنتاجه في ظفار وحضرموت وبين الطرق المؤدية إلى واحات نجد والحجاز وما ورائها من ناحية، وكذا إلى ساحل البحر الأحمر المفضي إلى أسواق الحلال الخصب من ناحية أخرى، منذ أواسط القرن الرابع قبل الميلاد على أقل تقدير. وفقدت قتيان جانباً كبيراً من هذه الأهمية في أيام بلقيس، وأصبحت جزءاً تابعاً لدولة سبأ وحير، ولكنه كتب عنها ما كتب نقلا عن سابقين كما أسلفنا^(٥٧).

ومع التجاوز عن ظواهر الابدال في النطق، واختلاف أداة الجمع في تسمية «جنبتيو» المصرية القديمة، وهي واو أخيرة تشبه واو الجمع العربية، عن أداة الجمع أي ae في تسمية «جبانياتاي» الأوغريقية،

يتضح مدى التشابه اللفظي بين أصول هاتين التسميتين من ناحية، كما يتضح مدى قربهما معا، في الحروف الأساسية على أقل تقدير، من أصل تسمية «القتبانيين» العربية. ويذكر هذا ما سبق التنويه به عن نص مصري متأخر العهد نوعاً، ذكر قوم «جنبتيو» باسم «قنبتيو» الأمر الذي قرب نطقه خطوة أخرى إلى صيغة إسمهم العربي المألوف.

Pliny, Natural History, 12:35, VI, 153, XII, 63, 68f., 87f., 93, Le Baron Bowen, op. cit., 40-41. (٥٢)

Strabo, XVI, 768, J. Tkatsch, Kataban, in the Encyclopaedia of Islam, 1936, 809-810. (٥٣)

Glasser, MVAG, IV, 2,3,35,36,60, Skizze..., II, 6, 8, 19, Sprenger, Geographic..., 256, 268, D.H. Muller, Burgen, (٥٤)

II, 1208f.

Tkatsch, Gabaioi, op. cit., 809, 812, Pauly. Wissowa Realenzyklopadie, 1920. (٥٥)

العربية منذ حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد على وجه التقريب^(٥٦).

وذكر الاستنتاج الذي أسلفناه عن قدم الكيان القبطاني عدة بحوث أخرى ، حاولت من جانبها أن ترد بدايات هذا الكيان إلى ما يدور حول ذات التاريخ النصي البعيد ، الذي افترضناه .

فقد اعتبر بارتون القبطانيين فريقاً من الهجرات الأمورية التي ظهرت بوادها في الشرق الأدنى القديم منذ أواسط الألف الثالث ق.م . وبني رأيه على أساس ما افترضه من اشتراك هذين الفريقين في تقديس معبودهما « عم »^(٥٧) . وتلك قرينة لا يضعفها إلا قلة ما نعرفه عن عبادة ثم القبطاني بين الأموريين ، ثم وضوح الفارق الزمني الكبير بين ظهور الفريقين على مسرح التاريخ . وقد يكفي أن يستنتج من رأيه احتمال إرجاع أصولها القديمة إلى جلور وعقائد سامية متماثلة ، وإن تكن جد متباعدة عن بعضها .

واعتبر البرايت القبطانيين فريقاً من جماعات عربية سينية اللغة ، هاجرت في اعتقاده من موطنها الأصلية في شمال شبه الجزيرة العربية إلى مواطن أخرى في جنوبها قبل عام ١٥٠٠ ق.م^(٥٨) - وهو ما ينبغي أن نعبر عنه بأواسط الألف الثاني قبل الميلاد ، حيث لا يجوز تأريخ خروج هجرة قديمة بعام محدد لا سيما في عصور ما قبل التاريخ المكتوب .

واقترح ونذل فيليبس إرجاع أقدم مستويات بقايا مدينة (أو بلدة) هجر بن حميد القبطانية في وادي بيجان إلى تاريخ قريب من هذا التوقيت . كما رد فان بيك

آلثالث ، وهو من أكبر أقداد الحرب والسياسة القديمة ، وامتد نفوذ دولته المصرية من أعالي الشام وحدود الفرات شمالاً وشمالاً بشرق ، حتى الشلال الرابع في بلاد السودان جنوباً . وحينذاك تشجعوا وأوفدوا رسلهم إلى بلاطه بهداياهم ومتاجرهم ، ومثلوا بين يديه بعد إحدى عوداته الطافرة من نواحي الشام ، ليضمنوا التعامل مع مندوبيه ، وحرية التنقل بقوافلهم التجارية آمين في أرجاء دولته الواسعة . هذا وإن ظل الكتبة المصريون ، على دأب غيرهم من كتبة العصور القديمة يعبرون عن هذه المتاجر والهدايا وأمثالها ، بتعبير الجزوي واجبة الأداء للملكهم .



عنيما في المقام الأول من استشهاداتنا بالنصوص المصرية القديمة الأنف بابانما الفتة من أضواء جديدة على مسيرة العلاقات العربية القديمة ، وعلى ما يمكن الاستفادة به من سياقها في توقيت بعض مراحل النمو الاجتماعي والاقتصادي القديم لبعض الجماعات العربية الكبيرة ، ومنها تلك المرحلة التي سمحت لأسلاف القبطانيين بأن يحققوا تعاملهم التجاري المباشر مع مصر ، منذ أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

ومن المرجح أن مرات هذا التعامل ورحلاته ظلت بطيئة متباعدة تعتمد على مسرى القوافل البرية الراجلة ، مع تحميل سلمها فوق ظهور الحمير . ولا ينبغي ذلك محاولات أخرى لتلقاها في البحر الأحمر لمسافات طويلة أو قصيرة ، ألمحنا إلى بعضها ، ونورد ذكر بعضها الآخر بعد قليل . ولم تتغير إمكانيات النقل البري وسرعته النسبية إلا بعد الاستعانة بالابل في قوافل التجارة

W.F.Albright, The Archaeology of Palestine, 1961, 206-207, Bull. ASOR, 1962, 38, n.g. CAH, II, 1966, Ch.33, p. 49,^(٥٦)

R. Walz, ZDMG, 1951, 29f.

G.A. Barton, Semitic and Hamitic Origins, Social and Religious, 1934, 73.

(٥٧)

Albright by W. Phillips, Qataban and Sheba, 1955, 247.

(٥٨)

القرن السابع ق.م في قتبان ، وحوالي القرن الثامن ق.م في سبأ^(٩٧).

وجنب إلى جنب مع قرائن التجارة المصرية العربية المباشرة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد (بغض النظر عن احتمال غير مباشر لها في القرن الحادي والعشرين ق.م سبق ليراده في صفحتي (٨ - ٩) ، ظلت مصر تتعامل مع منتجات بونية الأفريقية بأساطيلها الخاصة أحيانا ، وعن طريق تجارة الوساطة البرية والبحرية أحيانا أخرى . ومن أن إلى أن ، استقبل بلاط تحوُّس الثالث كبار وفود هذه وتلك ، مع غيرها من البعثات السياسية والتجارية التي كانت تسعى إليه من بقية أقطار الشرق الواسعة وجزر البحر المتوسط ومواحلها . وفضلا على استمرار استخدام النصوص لاسم بونية التقليدي بمعناه الواسع ، الذي قد يعني منطقة أو مناطق ، وأقطارا أو بلادا ، تبعا لسياق كل نص ، ظل تعبير أرض الله ، وبلاد الله ، مستعملا كذلك في صيغة إفراده وجمعه . وقد يتبع أحد هذين التعبيرين للأخر أو يمتزجان معا ، أو يميز بينهما ، فتصور منتجات كل جانب منها على حدة . وغالبا ما أتى ترتيب بونية ، وأرض الله بخاصة ، تصويراً وكتابة ، بعد ذكر رسل حوض البحر المتوسط ومندوزي ولايات الشام ، ولكن قبل ذكر الوفود الأفريقية . ولا يستبعد أن منهم من كانوا يأتون عبر شرق أفريقيا أحيانا ، ومنهم من أتوا عبر غرب شبه الجزيرة العربية وشرق سيناء أحيانا أخرى . وترتب على ذلك الوضع أن نسبت النصوص المصرية أقطارهم إلى الشرق أكثر مما نسبتها إلى الجنوب . وجمعت المناظر في ملامح كبار هؤلاء ومؤلاهم بين الخصائص السامية وبين الخصائص الحامية .

صناعة أوائل كسر الفخار التي وجدت في أقدم مستويات هذه البلدة إلى القرن العاشرة أو القرن الحادي عشر ق.م^(٩٨)

ورد ألبرت جام غريشات بدائية خدشت على صخرة في وادي فارح بقتبان إلى مرحلة أولية من كتابة الخط المسند ، يمكن إرجاعها في اعتقاده إلى القرن العاشر قبل الميلاد . وبنى رأيه عن قدمها النسبي على ظاهرة كتابة سطورها من اليسار إلى اليمين وليس العكس كالمألوف ، وأن أشكال حروفها لم تكن قد استقرت بعد على أوضاع ثابتة بحيث رسمت بميل بعضها يميناً ويميل بعضها الآخر يساراً . وتلك ظاهرة قريبة الشبه بما بدأت به أقدم صور الكتابة الكنعانية ، التي اعتبرها مصدراً لنشأة كتابة الخط المسند^(٩٩).

وعلى سبيل المقارنة والقياس ، رد بعض هؤلاء الباحثين وغيرهم ، بدايات نشأة بلدتي صرواح ومارب في سبأ ، وكذا الكيان السياسي للدولة « معين » ، إلى عهود تقرب من التواريخ المفترضة لبداية عمران قتبان ، أو تسبقها بفترات قليلة^(١٠٠).

ومهما يكن من أمر فلا شك في أن بدايات قيام المدن في هذا القطر أو ذاك قد تعاقبت بعد فترة ما من نمو التجمعات القبلية أو العشوية في منطقتها وبعد وضوح كيانها الاجتماعي . بل وتأخر ظهور تكويناتها السياسية الكبيرة عن ذلك فترات طويلة أخرى ، بحيث لم تذكر نصوص المسند العربية الجنوبية من أسماء الحكام الكربين ، إلا من يجتمل إرجاع عهودهم إلى حوالي

Ibid., 181 - 182

(٩٩)

Ibid., 105 f.

(١٠٠)

Ibid., 221, Nabia Abbott, AJSL, 1941, 1f.

(١٠١)

Albright, The Chronology of Ancient South Arabia in the light of the first Campaign of Excavations in Qataban, (١٩٦٠) BASOR, 119, 5f., J. Ryckmans, Les Institutions, Monarchiques, 1951, H.B. Philby, The Background of Islam, 1927, etc.

منتجات هذه التجارة الرئيسية ضمن واردات « رثنو » أي جنوب الشام إلى مصر . وذلك مما يعني أن شيوخ « رثنو » هذه قد احتكروا توزيعها في الأسواق ومدن القوافل وأضافوها إلى منتجات وديان الشام وبارابا من الراتنجات والصمغ أو ما يسمى حديثا باسم تربنت .



ظهر ملمح آخر للاتصالات المصرية بشيوخ متاجر البخور والطيب ، في أحد مناظر عهد الفرعون أمنحوتب الثاني الذي ولي عرش مصر في عام ١٤٣٦ ق.م خلفاً لأبيه تحوتمس الثالث . فقد تضمنت لوحه بمقبرة خاصة من عهده تصوريا لسفيتين بسيطتي التكوين ، اعتلاهما رجال يبدو أنهم كانوا من مواطني غرب آسيا بلحي دقيقة وشعور طويلة أسبوية الطابع ، ومن المصريين . وظهر بجوارهما عدد من كبار بونة حاملي الهدايا ، بتقاطيع أقرب إلى الملامح السامية أيضا ، وبرؤوس حليقة أو شعور قصيرة ، ولحي دقيقة ، وأردية زاهية حمرة اللون زخرفت حواشيها بثلاث زرقاء . ورأى الباحثان ديفز وسيدربرج أن السفيتين اللتين أوجز الرسام تصويرهما كانتا من الأطراف البحرية التي خصصت لنقل أحمال خفيفة من واردات بونة في جنوب البحر الأحمر إلى ميناء مصرية تجاوز ميناء القصر الحالية^(١٤) .

ورأينا أنه مع الملامح الخليطة للتجار والملاحين القادمين ، وغلبة الطابع السامي عليها ، يحسن أن نعمل بساطة السفيتين باعتبارهما من العبارات التي كانت تعمل عرضاً فيما بين الجانب الآسيوي أو العربي ، وبين الجانب الأفريقي أو المصري ، للبحر الأحمر ، في نصفه الشمالي ، أكثر من اعتبارهما من السفن التي

وصورت بعض شخصياتهم قريبة الصلة بالخصائص السامية بشعور مرسله ونقب مميزة بالألوان ، وهذب صورت أمثالها لبعض رسل بوادي الشام على جذران مقبرة رحيمير ووزير تحوتمس الثالث ، ومقبرة كبير كتبتة بوميرع .

وعنوت مناظر وفود بونية على هذه الجدران بما يقول : « الوصول في سلام لكبار بونة ، طائعين مهطعي الرؤوس ، إلى حيث يوجد جلالة الملك ، محضرين معهم جزاهم (أي بضائعهم المفروض وصوغا معهم) وتقديمهم المقبولة (أي هداياهم الخاصة) من فيافهم التي لا يكاد يطرقها آخرون ، وذلك نظرا لجلال قدر جلالة في كل أرض » ، ودل تأكيد الوصول في سلام لكبار بونة على ما كانوا يلقونه من ترحاب بعد مشاق السفر . كما دل وصف فيافهم التي لا يكاد يطرقها غيرهم على احتمال كونها جزءا من بوادي شبه الجزيرة العربية التي يشق اجتيازها بسهولة على غير أهلها . وعقبت نصوص أخرى على هدف وصول أمثالهم إلى البلاط الملكي بقولها « ... لكي يبهجهم نفس الحياة بناء على ولائهم له ، وحتى يسيط عليهم حمايته » . ويقولها « ولكي يعقدوا السلام معه ويستنشقوا عطايه . . . » ، ونسيم الحياة الذي تعطف به^(١٥) ، وما إلى ذلك من عبارات تقليدية مغالية بعض الشيء ، تتم على رغبة الوافدين في إظهار الوفاء أو الولاء للملك الحاكم ، وضمان التعامل مع بلاطه ، والاتجار والتبادل مع دولته ، فضلا على الاستفادة من حمايته ومن مكافآته باعتبارهم من حلفائه .

ومن المرجح أن انفساح الطريق أمام التجارة العربية المباشرة مع مصر ، قد واكبه انفساح آخر أسماها إلى أسواق الشام الداخلية والساحلية . وكثيرا ما وردت

Davies, The Tomb of Rekn — ml — R6, II, pl. 17, pl. 20, The Tomb of Puyem — R6, 80 — 81, pl. 26, Capart (١٣) MA Werbrouck, Thebes, 166 — 167, Urk. IV, 720.

Davies, BMMA, 1935, 46f., Save — Soderbergh, The Navy of the Eighteenth Dynasty, 23, 25. : ١٤٣ رقم ١٤٣ بفرط طية : (١٤)

دلائل العلاقات المصرية العربية التي تبينها مراحلها ، ثم في ضوء محتوى نص آخر أرخ بالعام السادس والثلاثين من حكم فرعون نفسه (في عام ١٣٧٠ ق.م) . ونقش هذا النص على نصب أمامه سوك حوتب الملقب باسم بانحسي وكتابه أمنس ، في سرباط الخادم يشبه جزيرة سيناء . ووردت في سياقه عبارة تعني أن صاحبه قد عهد إليه بالانجاء على شواطئ البحر الكبير (وفي قراءة أخرى بالانطلاق على جانبي البحر الكبير) . ليشرب وصول عجائب بويئة ، وليسلم بخور عنتيو وصمغ قمية ، وغيرها ، مما أتى به الشيوخ (أو الكبراء - ورو) في سفيتهم وخنثي ، المحملة بجزي مناطق جبلية عديدة . ثم تلت ذلك عبارة أخرى تشير إلى عبور البحر والرسو على أرض هضبية أو اجنية^(١٧) .

لم يكن سوك حوتب رجل بحر أساساً ، وإنما كان كاتباً ملكياً وأحد رؤساء الخزائن ، وترأس إحدى عمليات استثمار الفيروز في سيناء ، ثم كلف بأداء مهمة كبيرة استحدثت أن يسجل أخبارها بتفصيل في نصه المذكور ، وكانت هي مهمة القيام بدور المتدوب الرسمي في لقاء شيوخ تجارة البخور الخارجية ، وما أتوا به من بضائع بويئة .

وإذا صحت القراءة الأولى في نصه بانجائه على شاطئ البحر الكبير ، لدلت على أنه انجى برأ بمحاذاة شاطئ البحر الأحمر حتى وصل إلى ميناء القصير أو ما قام مقامها في عهده ، وهناك تسلم الواردات المعنية وأشرف على نقلها برأ حتى مدينة قفط ، حيث تم نقلها منها على متن النبل إلى طيبة التي ذكر أن الملك منحه فيها مكافأة عجزية . أما إذا قرئت العبارة سالفة الذكر

كانت تخبر عباه طويلاً حتى نهايته الجنوبية ، مغالبة شعباه وأخطاره . وقد يعمل تواجد ملاحين مصريين على العابرتين المذكورتين باستماعة تجار البخور من العرب الشماليين بخبرتهم ، في عصر لم تكتمل فيه مهارة مواطنيهم في ركوب البحر ، وفي الميناء المصرية استقبال صاحب المقبرة وأعوانه القادمين ، والسلع الواردة معهم ، والتي عثت حينذاك في غرار تمهيدا لنقلها إلى العاصمة طيبة .

واحتفظت إحدى لوحات مقبرة أخرى من عهد الملك تحوتمس الرابع (في أواخر القرن الخامس عشر ق.م) بتصوير لمجيء قافلة البخور والطوبى في عهده ، وقد حمل بعض رجالها بضائعهم على أكتافهم وأعناقهم بطريقة تشبه طرائق الحمالين في الأسواق الشرقية التقليدية . وصوروا بدورهم بلحي قصيرة وقامات دقيقة البنيان تقل ارتفاعاً عن قامات المصريين المستقبليين لهم . وارتدوا ملابس خفيفة تتصل بالكثف بشرائط . وعثت بضائعهم في غرار ثم حلت على ظهور الحمير في طريق نقلها إلى العاصمة^(١٨) .

ونقش اسم خليفة هذا الملك ، وهو الملك أمنحوتب الثالث الذي ولي عرش مصر في نهاية القرن الخامس عشر ولفترة من النصف الأول للقرن الرابع عشر ق.م ، على جعل صغير ، صورة المرحوم أحمد فخري في اليمن ، ضمن جعلان أخرى ونحزرات صغيرة مصرية متأخرة في الزمن عن عهده^(١٩) . ولعلها لازالت محفوظة بمنتحف صنعاء . وكان الشك يحيط بتاريخ هذا الجعل المصري من حيث ما إذا كان قد وصل اليمن فعلاً في حياة صاحبه الفرعون أمنحوتب الثالث ، أم نقل إلى هناك بعد عهده . وربما صح الفرض الأول على ضوء

Davies, JEA, 1940, 131, f., 136, pl. XXV.

A. Fakhry, An Archaeological Journey to Yemen, Vol. I, 1952, Fig. 95, pp. 136-138.

(١٧)

Gardiner - Peet, Sinai, I, pl. LXVI, 211, II, 166 Soderbergh, op. cit., 25-26, Leeds, JEA, 1922, 1 f., Helck, MIO, (١٨) 1954, 188f.

(١٩) مقبرة رقم ٨٩ بالقرب طيبة :

استأجرها التجار لأداء رحلتهم ، حيث ظهر بعض ملاحيا على هيئة المصيرين فعلا .

واستكمالا للتتابع التاريخي في هذا السياق ، صور منظر بمقبرة مري رع الثاني من كبار رجال بلاط الملك آخناتون (في منتصف القرن الرابع عشر ق.م) ، قافلة منتجات بويشة ، قد وفد بها رجال صورت هياثم بالأسلوب الفني المميز لمعهد آخناتون ، ولكن برؤوس حلقة ولحي كثة ونقب خاصة ، مما اختلفوا به بعض الشيء عن صور البونتين العاديين^(٩٨) . وقد يكون بذلك عن أسلفنا الإشارة إلى دورهم كوسطاء لتجارة البخور ، من جنوب الشام .

وبقيت ظاهرة أخيرة تستحق التعقيب من أواخر الدولة الحديثة . فقد روت بردية هاريس الكبرى من عهد الملك رمسيس الثالث أحد ملوك الأسرة العشرين ، في فترة من القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، أنه بعث سفنا على اليم الكبير لياخذ قودو (موقدو) إلى براري (خاسوت) بويشة . وذكرت أن البعثة سافرت على البر والبحر في ذهابها وفي إيابها ، وأنها عند أوتيتها إلى مصر صحبها أبناء كبار أرض (أو أراضي) الله ، وقد امتطوا ظهور الحمير من ساحل البحر حتى مدينة فقط .

ولإ جانب دلالة الجمع بين بويشة وبين أرض الله ، أو أراضي الله ، في هذا النص ، واستخدامه تعبير اليم للدلالة على البحر كما استخدمته اللغة العربية ، فقد أثار تعبير « موقدو » الذي قد يعني الماء المحيط ، أو (مجرى) الماء المعكوس ، جدلا طويلا . وتركز هذا الجدل في رأيين ، رأي أثر التيسيط فافترض أن رحلة البر للبعثة اقتضت على مرحلة السفر من مدينة فقط الواقعة على ضفة نهر النيل ، عبر الصحراء الشرقية المصرية إلى

بالصيغة البديلة الأخرى أي بانطلاقة على جانبي البحر ، كان من مدلولها أنه عبر بين ساحلي البحر إلى حيث ألقى شيوخ التجار مراسي سفينتهم (مخنفي) التي أشبهت الطوف ، في منطقة قريبة من مقر عمله ، وهذه قد تتمثل في جزء ما من خليج العقبة . وهناك قائلهم هو ومعاونوه من جياة الضرائب ، لتسليم البضائع الواردة أو تحصيل مكوسها ومرافقة قافلتها عبر ميناء حتى مجرى نهر النيل . ولم يعين النص جنسية التجار الوافدين إلا بما تم عليه تلقيهم بلقب الشيوخ أو الكبراء ، وركوبهم البحر في سفينة حملت حمولتها من مناطق جبلية عديدة ، من احتمال نسبتهم إلى منطقة هضبية أو صحراوية تقع في جنوب مصر ، ولكنها ليست بويشة الأفريقية التي لم يكن الكاتب ليتجاوز عن ذكرها بالاسم في نصه ، مع شهرتها الكبيرة ، لو كانت ذات صلة فعلية بموضوعه ، وذلك فضلا على صعوبة إقدام سفينة شحن (مخنفي) وحيلة على اجتياز البحر الأحمر من جنوبيه إلى شماله . وهكذا يتبقى احتمال فريد وهو أن يكون ركاب هذه السفينة وسطاء التجارة من عرب الحجاز ، وقد نقلوا بضائعهم فيها من أحد المرافئ العربية الشمالية القريبة من خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء ، مثل ميناء الوجه (Egra) ، أو الحوراء (Leuke Kome) أو ما عبرت عنها مصادر إغريقية باسم خارموثاس (Charmouthas) واسم أمبيلوني (Ampelone) الواقعتين شمال جدة^(٩٩) . وكانت جميعها من المرافئ التي أكدت مصادر العصور المتأخرة قيامها بدور نشط في تصدير بضائع الجنوب العربي وما كان يضاف إليها من منتجات شرق أفريقيا وسواحل الهند ، إلى الموانئ المصرية المواجهة لها على الساحل الغربي للبحر الأحمر . ولعلها هي المهمة التي ناسبت سفينة « مخنفي » التي ذكرها نص سويك حوتب ، وهذه قد تكون سفينة عربية عملية ، أو سفينة مصرية

Muill, op.cit., 278 f., 299, W.W.Tarn, JEA, 1929, 14, 15, 17, 21—22.

(٩٨)

Davies, EI — Amarna, II, 41, pls. 37, 40.

(٩٩)

وادي الحمامات حتى مدينة قفط ، ومنها انتقلت على متن النيل إلى العاصمة طيبة .

وعلى الرغم مما نؤثر التنبيه إليه من وضوح الطموح والمبالغة في مثل هذا التفسير الأخير ، إلا أنه لم يعلم قرائن تزكيه . فقد كان لإجراء نقل أخشاب السفن مفككة من لبنان إلى نهر الفرات ثم إعادة تركيبها على ضفتيها - سابقة مصرية ناجحة جرت في عهد الملك تحوتمس الثالث خلال القرن الخامس عشر ق . م . وجمع كاتب بردية هاريس في عهد رمسيس الثالث بين متاجر أرض الله وسين وأردات جنوب الشام في حديث (رمزي) من الملك إلى معبوده بتاح ، حيث ذكر أنه بعث أسطولاً إلى وسط البحر الكبير لينقل بضائع أرض الله وجزي زاهي (في جنوب سوريا) ، إلى خزانين معبدته في منف . وأدرج بخور العنتيبو ، وغيره من أصناف الطيوب الفاخرة ، ضمن قوائم القرابين المهداة إليه . ثم ورد في سياق نص البردية ما ذكر براري بونة بصيغة الجمع ، وأضاف أن البعثة بلغت مرتفعاتها . كما ورد فيه تعبير أرض الله في بعض مرات بصيغة التثنية ، وصيغة الجمع أيضاً ، وسبق لفظه بمخصص تصويري كما ألحقت نهايته بمخصص آخر ، قد يكون من مدلولها معاً أنها كانت أرضاً أو أراضي شاطئية جرداء إن لم تكن صحراوية داخلية .

ومع كل ما تقدم تبينه عما تضمنته المصادر المصرية القديمة مما شئ شبه الجزيرة العربية ، من قريب أو بعيد ، لم تسهب هذه المصادر كثيراً في تفاصيل رواياتها عن جارتها ، ولم تورد متونها وثائقها المكتشفة حتى الآن تسمية العرب أو اشتقاقاتها إلا منذ قرون معلودة تسبق ميلاد المسيح . وقد لا تستغرب هذه الظاهرة الأخيرة ، إذا قرنت بالأمر الواقع من أن أقدم ما ذكر به اسم « العرب » بمعنى الأعراب والأرض العربية ، إنما يرجع

ميناء القصير على ساحل البحر الأحمر ، وأن تعبير « مو قندو » ، أو الماء المحيط ، قد عني البحر الأحمر نفسه ، مرادفاً للفظ اليم . وذلك بما يعني أن البعثة سارت على نهج البعثات السابقة عليها في رحلتها إلى بونة وأرض الله .

وكانت وجهة النظر الثانية أكثر طموحاً ، وافترض فيها الباحثون إيمان وناقل ومونثيه وغيرهم أن تعبير « مو قندو » إذا فسر بمعنى (مجرى) الماء المعكوس دل على نهر الفرات الذي خصته نصوص مصرية أخرى بهذا الوصف فعلاً ، وإذا فسر بمعنى الماء المحيط دل على الخليج العربي . وجمع هؤلاء بين التفسيرين بافتراض أن البعثة المصرية قد حملت أخشاب سفنها الكبيرة مفككة على ظهور الدواب ، من غابات لبنان الموالية لمصر ، وساروا بها براً حتى نهر الفرات (مو قندو) ، وهناك تمت إعادة تركيب أجزائها على ضفته الغربية وعومت على مياهه ، بمقتضى العلاقات الودية بين ملك مصر وبين ملك بابل ، ثم نزلت إلى مياه الخليج العربي أو الماء المحيط^(٧٠) . ويعني هذا التفسير المقترح أن البعثة ابتغت أن تنجح نهجا جديداً خالفت به مسار البعثات السابقة عليها . فعوضاً عن الاتجاه أولاً إلى سواحل بونة الأفريقية ، ثم الانتقال منها عبر باب المنذب إلى الساحل العربي للبحر الأحمر ، عكست البعثة الوضع وأرادت أن تبدل رأساً بمناطق الانتاج الطبيعي لأفضل أنواع البخور والطيوب والصمغ ، على السواحل الجنوبية الشرقية ، والجنوبية ، لشبه الجزيرة العربية . ثم دارت بعد ذلك مع السواحل العربية حتى دخلت البحر الأحمر من طرفه الجنوبي ولعلها مرت حينذاك على بونة الأفريقية في طريق أوبتها إلى مصر ، وحملت معها بعض متاجرها . وما أن ألفت البعثة مراسيها في ميناء القصير المصرية ، حتى بدأت رحلتها البرية بأحلاما النفيسة ، وعين صاحبها من أبناء كبار أرض الله ، عبر

إلى نص آشوري يؤرخ بأواسط القرن التاسع ق.م^(٧١)، بل إن أقدم ما ذكر به هذا الاسم في نص عربي من نصوص المسند يعود بنفس المعنى سالف الذكر إلى القرن الميلادي الأول^(٧٢). ولكن دون أن ينفي تأخر تسجيله هكذا في النصوص، أنه كان قائماً ودارجاً على ألسنة أهله من قبل ذلك بقرون عدة.

وهكذا تضمنت ثلاث برديات مصرية متأخرة الزمن نسبياً بضعة ألفاظ يمكن الوصل بينها وبين تسمية العربية والأرض العربية. ودونت هذه البرديات خلال عصر البطالمة، ولكن بعضها ربطت بين أحداثها وبين قرون أخرى سابقة على تدوينها بالخط الديموطي أي الخط العام. فألمحت في سياقها إلى اسم الملك المصري بادي باسطة من القرن الثامن ق.م، واسم الملك أحسن الثاني من القرن السادس ق.م، وأشارت إلى نزاع محتمل حدوثه خلال القرن الرابع ق.م^(٧٣).

أدرجت إحدى هذه البرديات تسمية «العربية» ضمن ثلاثة أسماء للأقطار الكبرى المجاورة لمصر، وهي «باتناخارو» أي أرض الشام، و«باتناحسي» أي أرض النوبة والسودان، ثم «باتنا أرياي» أو أرض أرياي تحريفاً فيما يبدو عن أرض أرييا أو الأرض العربية. وكان إبدال الحروف حين استنساخ الأسماء الخارجية أمراً مألوفاً في النصوص القديمة، وعلى هذا الاعتبار ذكرت «أرياي» هنا عوضاً عن أرييا - كما كان إبدال العين همزة ظاهرة مألوفة أيضاً في بعض اللهجات

واللغات العربية القديمة ومنها لغة طي، ولغة نصوص حضرموت^(٧٤). وذكر نص مصري آخر اسم «باكرور» رئيس الشرق مواليا لملك مصر، ووصفه في كامل أهبة وسلاحه، يشرع حرية طويلة قناتها من «أرياي»، أي من (البلاد) العربية.

وثمة شبهات أو متشابهات لفظية أخرى. فقد أورد نص هيروغليفي نقش على نصب من بداية القرن الخامس ق.م، إبان حكم الملك دارا الفارسي، نبأ إرسال بعثة بحرية إلى أرض «شابات». وظهر رأبان في شأن تحديد موقع هذه الأرض «شابات». فاعتبرها أحد الرأيين منطقة أسبوية عربية، وقرب اسمها على هذا الأساس من اسم دولة سبأ، أو اسم مدينة شوبة عاصمة حضرموت. وعلى النقيض من هذا قرنها الرأي الآخر إلى أسماء مناطق أفريقية ترتبط بما ذكر باسم Saba عند أرتيميدوروس، وما ذكر باسم Sabat لدى بطليموس السكندري. وقد تعبر هذه أوتلك عما شغلت ميناء أدوليس جنوبي مصوع، أو ميناء عصب قرب باب المندب^(٧٥).

وورد على النصب كذلك اسم «تشاو». وقد قرنه الباحثان سميث وتارنر إلى اسم «تشية» الذي ذكره نص نصب آخر لاحق أقيم في ييشوم خلال عهد بطليميوس فيلادلفوس (حوالي ٢٧٨ - ٢٧٧ ق.م)، وذلك خلال حديثه عن حملة حرية وجهت إلى تشية وحتى أقصى الجنوب، حيث أرض باسطة (ربما بمعنى

(٧١) Luckenbill, AR, I, 610, Grohmann, Arabien, 3, 21, *Encyclopaedia of Islam*, I, 524 f, Rosmarin, JSOR, 1932, 1-2.

(٧٢) Ja 635, 33—34, M. Höfner, *Studi Semitici* 2, Rome, 1959, 60f, Bior, 1961, 188.

(٧٣) Abdel-Aziz Saleh, Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, J. of the Faculty of Archaeology, Cairo Uni- versity, 1978, 69-77; Gauthier, op.cit., I, 5, 213, VI, 1, 19, Pap. Krall, rt., 26, Pap. Cairo, 31169, Col. III, 25, Pap. Leyde, I, 384, Col. III, 32, Revillout, Rev. Eg., XIII, 3, 26, XVII, 3, Spiegelberg, Sogenkreis des Königs Petubastis, 65, Die demotischen Papyrus, II, 273.

(٧٤) Ch. Rabin, Ancient West-Arabian, 1951, 31, Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 1, (٧٥) عند تلهم التجار - المرجع السابق - ص ١٢

Gauthier, op.cit., V, 100, Golenischeff, Rec., Trav., XIII, 108 Nalino, BIFAO, 1931, 472-73.

(٧٥)

وسجل معظمها كتبة ضحياً قوافل التجارة العربية المصرية ، أو عملوا في مصر وكلاء لها لفترات قصار أو طوال . كما سجل عددا آخر منها بعض من استقر من العرب في مصر كجنود مرتزقة وأباله أو هجانة ، وصناع أيضا . ووضح هذا الاعتبار الأخير على وجه أخص بالنسبة لأصحاب النصوص والمخرشات النبطية . وقد شابهت مضامينها محتويات ما كتب من أمثاله في مناطق شبه الجزيرة العربية نفسها ، من حيث تمجيد السلامة والسعد للمسافرين ، ومن حيث استهدافها أغراض التذكرة والذكرى الطيبة لأصحابها^(٧٧) .



ولعل أشهر النصوص العربية القديمة أهمية في مصر هو نص زيد بن زيد لئلا من عشيرة زيران المعينية . وقد عاش في مصر فترة طويلة وتوفي بها ودفن في أرضها . وسجل على تابوته الخشبي نص بحروف المسند العربية يستدل منه على أنه عمل في معبد مصري لعله كان ملحقا بسيرايوم سفارة المخصص لتفليس أوزيريس ، حيث شارك في توريد بعض المتجات العربية من المر والقليلة أو الذبيرة (قصب الطيب) ونحوهما إلى هذا المعبد ، عن طريق نقلها من مصدرها العربي ، على سفينة قد تكون مملوكة له أو مستأجرة باسمه عبر البحر الأحمر ، وذلك في مقابل ما كان يتبادل به ويصدره إلى بلد من منسوجات ومصنوعات مصرية . وللتدليل على استفراقه في المجتمع المصري وهاداته ، حل زيد لقب « وهب » في حياته ، وهو لقب ديني يعني الكاهن المطهر ، سواء بصفة عملية أو بصفة تشريفية ، ووجه دعواته إلى معبودات مصرية ومعبودات معينية ، كما لقب بعد وفاته بلقب أوزيريس على العادة المصرية في تكريم الموتى به . وأرخ نص زيد بشهور مصرية وبالعالم الثاني

الأرض المحاذية للفرس . واعتبر الباحثان اسم تشية هذا محرفا عن اسم تيسة أو تاشة الذي أطلق بدوره على منطقة من تامة بين الحجاز وسين اليمن ، وتشابه في الوقت نفسه مع اسمين آخرين ذكر يماقوت الحموي أحدهما جبل تيس أو تيسة بأرض اليمن أو على مشارفها ، بينما تعلق الآخر باسم عم تاشة الجبل عند المدخل الشمالي لوادي صفرة بين ينبع وبين رابغ على ساحل الحجاز^(٧٨) .

وإذا كان هذا هو أهم ما يذكر عن دور المصادر المصرية القديمة في تقديم ما أمكن الوصل بينه وبين شبه الجزيرة العربية من معارف وأسباب ، فقد كان فيما احتفظت به الجوانب الصغيرة المحيطة بطرق التجارة البرية في مصر نفسها ، من نصوص ومخرشات عربية قديمة خللت ذكر بعض القوافل العربية المنتفحة بها ، ما أكد بدوره اتساع تعامل كل من الفريقين مع بعضها البعض عن قرب واختلاطه به ، ومعرفته بمسالك أرضه .

واتصفت أغلب هذه النصوص والمخرشات بقصر المحتوى ، وكتبت بصيغ سياة ومعينية وثمودية ونبطية متفرقة . وتوزع أغلبها في وديان شبه جزيرة سيناء شديدة الصلة بالصحراء العربية ، فاحتوت مشات منها ، بينما توزعت عشرات أخرى من أمثاله في مناطق عدة من وديان صحراء مصر الشرقية ، وامتدت فيما بين شمالها وبين ما يصل جنوبا إلى قرب أسوان ، وفيما حول الموانئ المصرية الرئيسية على ساحل البحر الأحمر أيضا .

Neville, ZAoS, XI, II, Turn (and S. Smith), JEA, 1929, 23-24, A. Servin, Bull. Societ. d'Et. Hist. et Géogr., 1949—(٧٦) 1950, 93.

Golenischeff, Hammanet, Pl. I, L. Weigall, Travels..., pl. IV, 13, Cook, PSBA, 1904, 72f., Green, Ibid., 1909, pls. (٧٧) XXXV, 26 L. 1, 1—11, L. 11, 13, 14, Tregenza and Walker, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XI, 1949, 151f.

ويتبقى أخيراً وجه ثالث لدور المصادر المصرية القديمة إزاء شبه الجزيرة العربية ، أفصححت عنه تأثيرات حضارية مصرية قديمة معربة ، وجدت سبيلها إلى بعض مواطن حضارات شبه الجزيرة ، وعثر على نماذجها وأنمكاساتها في مواضع متفرقة من سبأ وحمير باليمن ، وفي تسياء بشمال نجد ، وفي العلا ومدائن صالح بالحجاز ، ولهذا وتلك ، بحث يخصها ، مع ما سبق أن نشرناه عن آثار الأخيرتين منها على وجه أخص ، في عام ١٩٧٠^(٨٠).

والعشرين من حكم الملك توليمايوت برتولومايس^(٧٨)، وهو ما أرخه أغلب الباحثين بما يقابل عام ٢٦٤ أو ٢٦٤ قبل الميلاد خلال عهد الملك بطليميوس فيلادلفوس . وذلك في حين رده أقلهم إلى عهد بطليميوس السابع خلال القرن الثاني ق. م . وقريباً من التاريخ الأول ، أشارت بردية مصرية يتمثل إرجاعها إلى عام ٢٦١ ق. م إلى البخور المعيني بالذات^(٧٩).



Hommel, PSBA, 1894, 145f., Rhodokanakis, Zeit. f. Semitistik, II, 1923, 113f., Grohmann, op.cit., 137, (٧٨)
Heichelheim, Wirtschaftsgeschichte, I, 527 — 528.

Zenon Papyrus, 59536.

(٧٩)

Abdel — Aziz Saleh, Some Monuments of North — Western Arabia in Ancient Egyptian Style, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XXVIII, 1970, 1 — 31.

(٨٠)

العدد التالي من المجلة

العدد الثاني - المجلد الخامس عشر
 يوليو - أغسطس - سبتمبر
 قسم خاص عن
فكر وفن
 بالاضافة الى الابواب الثابتة

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

٣	ليرات	سوريا	٥	ريالات	الخليج العربي
٢٥٠	مليماً	المشاهرة	٥	ريالات	السعودية
٢٥٠	مليماً	السودان	٤٠٠	فلوس	البحرين
٣٥	قرشاً	ليبيا	٤٠٥	ريال	اليمن الشمالية
٤٠٠	دينار	مستط	٤٠٠	فلوس	اليمن الجنوبية
٥	دينار	الجزائر	٣٠٠	فلوس	العراق
٥٠٠	دينار	تونس	٢٠٥	ليرة	لبنان
٥	دينار	المغرب	٢٥٠	فلوس	الأردن

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار
البلاد الاجنبية ٣٠٠ ٠٠ ٠٠

تمول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لمساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم ومعلومات المشترك إلى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب ١٩٣ الكويت